



Портнягин Дмитрий Валерьевич,  
кандидат филологических наук, доцент  
кафедры «Зарубежная филология,  
лингвистика и преподавание  
иностраных языков» КГУ. В 2008 году  
защитил кандидатскую диссертацию  
в РГПУ им. А. И. Герцена.

Научные интересы:

- творчество Фридриха Шиллера,
- английский готический роман,
- роман антивоспитания,
- европейская и американская  
литература XVIII-XIX веков.

Читает лекции и руководит  
практическими занятиями по курсам:  
«Теория литературы», «История  
зарубежной литературы».

В оформлении обложки  
использована репродукция картины  
Джона Уильяма Уотерхауса «Офелия» (1894)



Курганский  
государственный  
университет



Библиотечно-издательский  
центр  
65-48-12

Д. В. Портнягин

# АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА VII-XVIII ВЕКОВ: избранные произведения

Учебное пособие



Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Курганский государственный университет»

Д. В. Портнягин

**АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА VII-XVIII ВЕКОВ:  
ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Учебное пособие

Курган 2024

УДК 821.111(0758)

ББК 83.(4)я73

П 60

**Рецензенты:**

**Москавец Марина Николаевна**, канд. филол. наук, доцент кафедры иностранных языков МГИМО-Одинцово;

**Ильиных Дарья Геннадьевна**, канд. филол. наук, корреспондент газеты «Курган и курганцы».

*Печатается по решению научно-технического совета Курганского государственного университета.*

**Портнягин Д. В.**

Английская литература VII-XVIII веков : избранные произведения : учебное пособие / Д. В. Портнягин. – Курган : Изд-во Курганского гос. ун-та, 2024. – 120 с.

Учебное пособие охватывает несколько веков английской литературы. Рассматриваются наиболее важные явления и темы национального литературного процесса. Специальные разделы посвящены древнеанглийской поэзии, Т. Мору, У. Шекспиру, Д. Дефо, Дж. Свифту, С. Ричардсону, Г. Филдингу, Р. Б. Шеридану, модификациям классических сюжетов. Книга демонстрирует необходимость наличия фоновых исторических знаний для анализа литературного произведения, связывает английскую литературу с общим развитием европейской литературы.

Издание предназначено для практикующих преподавателей-специалистов в области зарубежной литературы, сравнительного литературоведения, студентов-филологов.

ISBN 978-5-4217-0699-1

© Курганский  
государственный  
университет, 2024  
© Портнягин Д. В., 2024

## Содержание

Предисловие .....	4
Тема 1. Древнеанглийская поэзия .....	5
Тема 2. Томас Мор – родоначальник жанра утопического романа.....	9
Тема 3. Творчество Уильяма Шекспира.....	19
Тема 4. Творчество Даниэля Дефо .....	66
Тема 5. Творчество Джонатана Свифта.....	74
Тема 6. Творчество Сэмюэла Ричардсона.....	80
Тема 7. Творчество Генри Филдинга .....	86
Тема 8. Творчество Р. Б. Шеридана .....	97
Тема 9. Значение фоновых исторических знаний для анализа литературного произведения .....	112
Библиографический список .....	115

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее учебное пособие содержит информацию о некоторых ведущих английских писателях до XIX века. Книга включает в себя сведения о сюжетах литературных произведений, персонажах романов и пьес, объясняет отдельные литературные термины. Писатели, которым посвящены самостоятельные разделы, рассматриваются в контексте национальной либо мировой литературы с точки зрения их заслуг перед литературным процессом.

В учебном пособии предпочтение отдаётся фактическим сведениям, а не литературной критике, поэтому авторы и их произведения снабжаются краткой характеристикой и лишь в отдельных случаях – оценкой.

Автор пособия считает необходимым подчеркнуть, что размер раздела не всегда говорит о значимости лица, которому он посвящен. Сюжеты некоторых произведений даются в сокращённом варианте для того, чтобы выразить суть произведения, но не лишить обучающихся радости прочтения оригинального текста.

Автор надеется, что данное учебное пособие станет полезным путеводителем по английской литературе.

## ТЕМА 1. ДРЕВНЕАНГЛИЙСКАЯ ПОЭЗИЯ

Древнеанглийский стихотворный размер можно проследить до древнегерманской аллитерационной поэзии. В древнегерманской просодии *аллитерация*, то есть повторение одного и того же начального (согласного) звука, является основой стиха. Аллитерация соединяет соседние строки в единое целое, выделяя регистро – ударные слоги и определяя ритм.

Древнеанглийская аллитерационная поэзия почти полностью происходит из рукописей, написанных в X веке в Уэссексе. После норманнского завоевания французская литература и язык на долгое время утвердились в Великобритании, изменив стихотворные сюжеты и стиль.

Аллитерационная поэзия снова появилась в письменной литературе в XIV веке. Но к тому времени древние памятники были непонятны, их поэтический язык был утерян. Знаменитые стихотворения позднего средневековья, в которых используется аллитерация, – «Piers Plowman» (?1377) Уильяма Ленгланда (Langland, ?1331 – ?) и «Sir Gawain and the Green Knight» неизвестного автора XIV века – не имеют существенной связи с англосаксонской традицией.

В XVII в. интерес к древнеанглийской поэзии пробудился у лингвистов. К этому времени от неё остались лишь четыре рукописи, несколько поэтических вставок из латинских произведений и англосаксонских хроник и разрозненные пергаменты.

Содержащий «Беовульфа» кодекс (известный также как Codex Vitellius) чудом уцелел во время пожара в Коттонской библиотеке в 1731 г. К счастью, исландский ученый Торкелин (Torkelin, 1752–1829) сделал два списка с рукописи (1786–1787 гг.).

Древнеанглийские стихи, как правило, известны в единственном списке, что вносит трудности в их изучение. Один из знатоков древнеанглийской поэзии Ч. Кеннеди (Kennedy, 1882–1969) охарактеризовал ее как «a small body of verse almost completely surrounded by scholars» [Kennedy, 1963: VII].

К сожалению, древнеанглийская поэзия с трудом поддается переводу. История английского языка даёт объяснение этому феномену. Почти вся высокая поэтическая лексика в современном языке состоит из слов романского происхождения. Переводчики аллитерационной поэзии стоят перед

трудной дилеммой. Стараясь дать представление о лингвистическом богатстве памятников литературы, они вынужденно подменяют германский колорит елизаветинской или классицистской поэзией, тем самым провоцируя читателя на ложные ассоциации.

По своей структуре аллитерационная поэзия рассчитана на устное произношение, пение, декламацию. Англосаксонский сказитель – по-древнеанглийски он назывался *scop* – выступал в сопровождении арфы, звуки которой отмечали акцентированные вершины в строках. Об арфе (*hearþ*) часто сообщается в древнеанглийских памятниках. В 1987 году исполнитель и исследователь средневековой музыки Бенджамин Бэгби опубликовал свою версию реконструкции звучания эпоса «Беовульф». В 2006 году запись концертного выступления была издана на DVD и стала доступна широкой аудитории. В 2015 году Бэгби исполнил свою программу в Малом зале Московской консерватории.

Об эпическом мире поэт говорит в возвышенной манере. Особую роль играет богатая синонимика аллитерационной поэзии. Поэтические синонимы, тяготеющие к наиболее маркированным местам в стихе, служат обозначению ключевых понятий эпического мира, таких как мужчина, море, женщина, корабль, ворон, войско, битва, вождь. В эпосе «Беовульф» можно обнаружить около 50 синонимов, обозначающих вождя. Богатство синонимических выражений становится бесконечным благодаря тому, что поэт имеет возможность создавать сложные слова *ad hoc* (соблюдая традиционные модели) и использовать так называемые кеннинги – особые метафорические обороты. Кеннинги, распространенные в древнеанглийской поэзии, часто передаются в переводе с помощью атрибутивных словосочетаний и объясняются в сносках («буря копий» – битва и т. п.). Самый употребительный из кеннингов – это кеннинг воина, т. е. мужчины.

Когда речь идет о развитии эпической традиции в древнеанглийской поэзии, невозможно обойти стороной «Беовульфа».

«**Беовульф**» (*Beowulf*) – поэма, написанная на староанглийском языке, состоящая из 3182 строк, дошедшая до наших дней в рукописи X в. В ней рассказывается о двух главных событиях в жизни героя из племени геатов Беовульфа: первое, когда он в юности вступает в борьбу и убивает сначала Гренделя – чудовище, которое нападает на Георот, дворец датского короля Хротгара, а затем и мать Гренделя, явившуюся на следующую ночь

отомстить за сына; второе, когда Беовульф, будучи уже 50 лет королем геттов, борется с драконом, напавшим на его народ. В схватке оба (и Беовульф, и дракон) смертельно ранены. На основании упоминания некоего Хигелаха, короля Беовульфа, историком Григорием Турским (Gregorius Turonensis, ?538–?594) время событий, описываемых в поэме, обычно датируется VI в. Большинство материала поэмы состоит из легенд, которые имеют параллели в других германских историко-мифологических литературных произведениях на норвежском, староанглийском и немецком языках. Поэма обычно датируется VIII в., когда Англия переходила от язычества к христианству, что подтверждается общехристианским духом поэмы. «Беовульф» – самая важная поэма из созданных на староанглийском языке. Кроме того, это первая большая поэма, написанная на одном из европейских национальных языков, которая на всем своем протяжении отличается величественным тоном и блестящим стилем.

Хотя автор «Беовульфа» заимствует из других источников, возможно, в больших количествах, ему тем не менее удаётся придать персонажам свое особое видение мира. Прежде всего, автор «Беовульфа» является христианином, и он делает христианский мир в поэме чрезвычайно заметным. Он указывает на Каина и Потоп, показывает влияние христианского Бога на языческий мир данов. При этом он, очевидно, осведомлен о языческом прошлом своей культуры и пытается описать его подробно через ритуалы, такие как германские морские погребения и грандиозные пиры в пивных залах, а также всепроникающую веру в судьбу. Таким образом, поэт «Беовульфа» пытается воссоздать прошлое своего народа для своего же народа, с почти ностальгическим чувством к ушедшим языческим дням.

Рассмотрим два относительно узких аспекта этой поэмы: условно обозначим их как «возраст героя» и «гибель героя». Два возраста Беовульфа – характеристика, разительно отличающая его от других эпических героев. Эпический герой обычно изображен вне возраста: условно «юным» или условно «старым». Старость – особенность персонажа, в котором необходимо подчеркнуть его мудрость. Так, стар Хродгар, которому принадлежит большинство назидательных речей. Беовульф – единственный герой германского эпоса, возраст которого привлекает усиленное внимание. В течение поэмы возраст Беовульфа меняется: в первой части, описывающей его подвиги в датской державе и возвращение на родину, он юноша; во второй части, где рассказывается о его последнем сражении с драконом, – старец.



Германскому эпосу, как много раз отмечалось в литературе, присуще трагическое мироощущение, когда не победа героя, а его гибель становится вершиной повествования. Смерть Беовульфа предвещает гибель геатского племени.

### **Вопросы и задания**

1 Напишите изложение героического эпоса «Беовульф».

2 Опишите, как в поэме взаимодействуют фольклорные и христианские мотивы.

3 Определите нравственный идеал героической личности в раннем средневековье.

4 Опишите особенности поэтической структуры древнеанглийского стиха.

5 Объясните, что такое аллитерация и приведите примеры из древнеанглийской поэзии.

6 Л. Я. Гинзбург (1902–1990) в своей книге «О психологической прозе» отмечает, что «для архаических форм литературы, для фольклора, для народной комедии характерна заданность идентификации персонажа. Свойства персонажа определены заранее, за пределами произведения, – определены условиями жанра с его набором устойчивых ролей. Чтобы героя узнали, достаточно его назвать, поставить на приличествующее ему место» [Гинзбург, 1999: 16]. Считаете ли вы, что данное утверждение верно в отношении персонажей, представленных в эпосе «Беовульф»?

### **Темы рефератов и докладов**

1 Черты языческой и христианской культуры в эпосе «Беовульф».

2 Экранизации «Беовульфа».

### **Рекомендуемая литература**

1 Жирмунский В. М. Народный героический эпос: сравнительно-исторические очерки / В. М. Жирмунский. – Москва, Ленинград, 1962.

2 Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы / М. И. Стеблин-Каменский. – Ленинград, 1984.

## ТЕМА 2. ТОМАС МОР – РОДОНАЧАЛЬНИК ЖАНРА УТОПИЧЕСКОГО РОМАНА

Томас Мор (More) (Св.) (?1477–1535) получил образование в Кентер-бери-колледже Оксфорда. Одно время в юности он состоял пажом при кардинале Мортоне (Morton, ?1420–1500). Вероятно, именно от него он узнал о том, что Ричард III (Richard III, 1452–1485) убил принцев. Мор был принят в коллегию адвокатов и имел блестящий успех на этом поприще. Досуг он посвящал литературе, сблизившись с Колетом (Colet, 1466–1519), Лили (Lily, ?1468–1522) и в 1499 году с Эразмом Роттердамским (Erasmus Roterodamus, ?1466–1536). В ранней зрелости Мор серьезно рассматривал возможность вступления в священники. Около четырех лет он фактически жил в картезианском монастыре, расположенном недалеко от правовой школы (Линкольн-Инн). Анекдоты от друзей и знакомых Мора подтверждают, что он с большим уважением относился к религиозной службе (позднее мы увидим, что жизнь утопистов в своём романе Мор во многом смоделировал по образцу монастырских общин).

В 1504 году он стал членом парламента. Томас Мор женился на 17-летней Джейн Колт (Colt) из Ньюхолла, Эссекс, в 1505 году. По легенде, Томас интересовался второй дочерью мистера Колта, но когда он обратил внимание на печаль Джейн, старшей дочери, то женился на ней из учтивости. К 1510 году Мор стал известным юристом и был назначен подшерифом Лондона. В следующие десять лет он поступает на службу короля и получает пенсию в 100 фунтов стерлингов на всю жизнь. Томас путешествует во Фландрию и Кале, Францию, чтобы защитить британские коммерческие интересы и работать в роли посла. Находясь в качестве посланника во Фландрии, он создал описание воображаемого острова «Утопия».

Джейн умерла в 1511 году, но успела родить четверых детей: Маргарет (1505–1544), Элизабет (1506–1564), Сесилию (1507–?) и Джона. После смерти Джейн Томас Мор женился на Элис Миддлтон (Middleton), женщине старше его на 7 лет.

В 1520 году Мор сопровождал короля Генриха VIII (Henry VIII, 1491–1547) на встречу с Франциском I Французским (François Ier, 1494–1547) на «Поле Золотой парчи» (поблизости от Кале). Мор так успешно представил интересы короля Генриха VIII, что его назначили подсекретарем короля и рыцарем в 1521 году.

В годы, следующие за опубликованием Мартином Лютером (Luther, 1483–546) 95 тезисов (1517), европейские интеллектуалы были втянуты в дискуссию о лютеранстве. Томас Мор создал ряд произведений, защищающих католицизм от критики Мартина Лютера. В 1523 году он написал «Ответ Лютеру», отражая атаку Лютера на Генриха VIII. В 1523 году Мор был избран спикером Палаты общин, а в 1525 году ему были поручены еще две должности: верховный стюард Кембриджского университета и канцлер Герцогства Ланкастерского. В 1528 г. он завершил «Диалог» (Dialogue), свою первую полемическую книгу на английском языке, направленную главным образом против сочинений Тиндела (Tyndale, ?1494–1536).

В 1529 году он сменил Вулси (Wolsey, ?1473–1530) на посту лорд-канцлера – должности, которая никогда прежде не была занята светским лицом. Томас Мор не был снисходителен к еретикам, которых он преследовал в рамках своих обязанностей. В конечном итоге сам стал жертвой религиозного преследования. Он вышел в отставку в 1532 году. Хотя Томас Мор был готов принести присягу новому Акту о престолонаследии, он отказался от присяги, которая умаляла бы авторитет папы, и потому был заключен в лондонский Тауэр вместе с Джоном Фишером, епископом Рочестерским (Fisher, 1469–1535). В первые дни заключения он написал «Диалог об утешении в несчастьях» (Dialogue of Comfort agaynst Trybulacion) и трактат о Страстях Христовых. Он был обвинен в государственной измене, осужден и обезглавлен.

Мор был критиком и покровителем искусства. Считается, что Гольбейн (Hans Holbein der Jüngere, ?1497–1543) жил в его доме в Челси и писал портреты Мора и членов его семьи.

Другие важные работы Мора, написанные по-английски: «Жизнь Джона Пико, графа Мирандолы» (Lyfe of Johan Picus, erle of Mirandula, опубл. Джоном Растеллом (Rastell, ?1475–1536) ок. 1510 года), «История Ричарда III» (History of Richard III, напечатана в урезанном виде в «Хронике» Графтона (Grafton, ?1506–?1572) в 1543 году, использована Холлом (Hall, ?1496–?1547) и издана полностью Уильямом Растеллом (Rastell, 1508–1565) в 1557 году), «Мольба душ» (Supplycacyon of Soulys, 1529 года), «Опровержение ответа Тиндела» (Confutacyon of Tyndales Answere, 1532 года), «Апология сэра Томаса Мора» (The Apology of Sir Thomas More, 1533 года). Собрание его сочинений на английском вышло в 1557 году. Ла-

тинские его труды (собранные в 1563 г.) включали, помимо «Утопии», четыре диалога Лукиана (Lucianus Samosatensis, ?120–?180) эпиграммы и полемические трактаты по богословию.

Он был причислен к лику блаженных Римско-католической церковью в 1886 г., а в 1935-м канонизирован. Посвященная Мору пьеса Роберта Болта (Bolt, 1924–1995) «A Man for All Seasons» (1960) была с успехом экранизирована.

«Утопия» (Utopia) – главное литературное произведение сэра Томаса Мора, представляющее собой политическое эссе, написанное на латыни и опубликованное в 1516 году, темой которого стал поиск более справедливых форм государственного управления. Произведение написано в форме беседы автора с моряком Рафаилом Гитлодеем, объехавшим весь мир и открывшим Утопию – «страну, которой не существует». Общество живет в ней по законам коммунизма, национальная система образования ориентирована как на мужчин, так и на женщин, провозглашена религиозная терпимость.

Однако религиозные истины, которые считались в Утопии неоспоримыми (существование божественной силы, бессмертия души, загробной жизни), стали основой для преследования. Еретиков не сжигали, но они ограничивались в высказываниях и фактически были лишены права занимать государственные должности. Это произведение сразу же сделалось популярным и было переведено Ральфом Робинсоном (Robinson, 1520–1577) на английский (1551), французский (1550), немецкий, итальянский и испанский языки.

Слово «утопия» («место, которого нет»), придуманное Мором, стало нарицательным и начало применяться, в частности, по отношению к платоновскому «Государству». «Утопией» стали называться воображаемые миры, описанные в «Новой Атлантиде» Бэкона (Bacon, 1561–1626), «Республике Океании» Гаррингтона (Harrington, 1611–1677), «Вестях ниоткуда» Морриса (Morris, 1834–1896) и «Взгляде назад» Беллами (Bellamy, 1850–1898). К сатирическим утопиям относятся «Путешествия Гулливера» Свифта (Swift, 1667–1745) и «Едгин» (анаграмма слова «нигде») Сэмюэла Батлера (Butler, 1835–1902). Многие произведения научной фантастики также написаны в форме утопии.

## *Основные темы в «Утопии»*

### *1 Общественное благо или частные интересы?*

Отмена частной собственности является для автора поводом для критики утопического государства. По этому вопросу автор позволяет своему вымышленному эквиваленту (персонажу Мора) не соглашаться с утопийской политикой и с интерпретацией английского общества Рафаилом Гитлодеем. Моряк защищает коммунизм, практикуемый утопийцами, отмечая, что подобного рода общежитие было характерно для ранней Церкви и по-прежнему существует в святых монашеских орденах.

Аргумент утопийцев заключается в том, что гордыня является главным источником многих преступлений и ущерба. Они устраняют механизмы, которые наносят много вреда, убирая частную собственность, классовую социальную стратификацию и богатство. В Утопии нет бедности, и все работают, в отличие от феодальных обществ, где была большая нищета и несправедливое распределение труда. Как показала современная история, коммунизм не является единственной альтернативой феодализму.

Позиция утопийцев основана на врожденном недоверии к человечеству. В одном месте мы узнаем о том, что они утверждают, что жизнь после смерти, где нас ждет наказание или вознаграждение, является единственным, что вдохновляет человека подчиняться закону и уважать других. Эта крайняя позиция отражается в утопийском страхе, что частная собственность принесет больше вреда, чем пользы, и вызовет распад общины. Утопийцы не против рационального и разумного учёта собственных интересов. Однако они стремятся к приоритету общественного блага и реализации частных интересов через общественное благо всякий раз, когда это возможно. Даже приватные занятия, такие как еда, чтение философии и отпуск, являются неотъемлемыми частями общинной жизни. Частные действия не поощряются. Приватность представляет собой угрожающую идею для утопийцев: двери конструируются так, чтобы обеспечить легкий и немедленный доступ для любого прохожего; считается серьезным преступлением обсуждать политические вопросы вне общественного собрания; семьи могут быть переформированы государством, если распределение населения становится неравномерным.

### *2 Единодушие и Несогласие*

Рафаил Гитлодей описывает Утопию как идеальное общество, но эта

идеальность не является естественным явлением. Новый Мир часто изображается как природный рай, напоминающий естественную красоту библейского Рая Эдемского. Как показывает нам визуальная карта Утопии, страна не является природным раем: она была кропотливо спланирована и создана великим полководцем по имени Утоп. Комментарий Гитлодея появился примерно через 1700 лет после того, как Утоп преобразил полуостров дикарей в остров-образец цивилизации.

В Утопии совершенство выражается в однородности. Это не эстетика Нового Света, где разнообразие флоры и фауны является показательным симптомом полноты и величия. Утопия представляет собой возделанную территорию, а не джунгли. Земля сильно урбанизирована системой городов, разбросанных по сельскохозяйственной зоне. Города спланированы одинаково, архитектура домов идентична. Простая универсальная одежда отличается только полом предполагаемого носителя, все граждане работают одинаковое количество часов ежедневно, каждый город полагается на одни и те же правовые и политические практики, и все верующие практикуют схожие обряды, несмотря на их различные конфессии. Действительно, все 54 города Утопии имеют «язык, нравы, учреждения и законы совершенно одинаковые» [Мор, 1935: 100–101]. Гитлодей демонстрирует совершенную однородность Утопии и в своей начальной заметке: «Кто узнает один город, тот узнает все: до такой степени сильно похожи все они друг на друга, поскольку этому не мешает природа местности. Поэтому я изображу один какой-либо город (да и не очень важно, какой именно)» [Там же: 103].

Степень однородности в Утопии превосходит европейский уровень того времени. В XVI и XVII веках мы наблюдаем формирование национальных государств в Великобритании, Франции и Испании. Современный читатель может воспринимать идею столицы государства как нечто само собой разумеющееся, однако монархи, строящие нацию, сталкивались с трудностями в управлении экономикой и урбанизацией в борьбе за власть с влиятельными представителями региональной знати.

Сегодня многие демократии видят в плюрализме языков, обычаев, учреждений и в меньшей степени законов силу, обеспечивающую жизнеспособность государства. Однако во времена Мора, к примеру, испанская корона отчаянно пыталась установить единый язык среди диалектов. Во Франции этот же период ознаменовал начало длинной истории успехов и неудач в области регионального управления.

Таким образом, изначально воспринимая утопийцев как людей, склонных к конфликтам, Утоп создал возможность мирного сосуществования ценой исключения разномыслия. Общество следует общему плану, передаваемому из поколения в поколение.

### *3 Гражданская добродетель и моральное воспитание граждан*

Население Утопии хорошо образовано, и институт гражданства соответствует аспектам римской практики и греческой философии. Утопийцы могут не разделять защиту частной собственности, поддерживаемую Аристотелем (Ἀριστοτέλης, 384–322 д. н. э.) но их празднование добродетели во многом схоже со взглядами греческого философа.

Утопийцы уделяют значительное количество времени и энергии моральному воспитанию молодежи, пропагандируя идеи справедливости, красоты и счастья. Как и в «Государстве» Платона (Πλάτων, 428/427 или 424/423–348/347 до н. э.), Утопия управляется философами, существуют различные ступени гражданства. Как и римляне, утопийцы почитают великих предков и воздают им честь в виде статуй, чтобы представить пример добродетели.

В то время как афинский идеал более симпатизирует идеям индивидуализма и частной жизни, римская идея индивида как публичного гражданина ближе к утопийской парадигме. Семейный коллектив иногда отправляется на войну в качестве маленького подразделения или фаланги в составе армии. В Утопии добродетель определяется циркулярно: это моральный характер индивида, который поддерживает общество, и люди, служащие опорами общества, считаются добродетельными. Утопийцы лишены объективного стандарта добродетели, отличного от доминирующих стандартов их общества. Семья и государство работают вместе, чтобы тщательно передать ценности старшего поколения членам молодого поколения.

### *4 Пародия или фактическое изображение?*

«Утопия» – это и художественное произведение, и философское сочинение. Автор, сэр Томас Мор, появляется в романе как персонаж наряду со своим настоящим другом Петром Эгидием (Petrus Ægidius, 1486–1533). Эгидий и Мор встречаются с Рафаилом Гитлодеем – человеком, описывающим остров Утопия. Как сам Гитлодей, так и Утопия – плоды воображения Мора. Это оказывает влияние на литературную структуру произведения, поскольку Мор хочет одновременно преподнести философскую истину и представить вымысел. Рассуждения Гитлодея записаны во Второй

книге. Вступительное письмо, Первая книга и заключительное письмо оформляют Вторую книгу и предоставляют контекст, в котором должны быть правильно поняты аргументы Гитлодея.

Мор даёт подсказки, чтобы помочь читателю понять, что Утопия на самом деле не является реальным местом. Само слово «Утопия» означает «нет места». В Утопии почти вся топонимика начинается с приставки отрицания, имплицитно сообщая повествованию оттенок нереальности. Этот приём легко «считывался» тогдашним читателем. Амаурот (гр.) – «непознаваемый, тёмный, невидимый» город, «фантом»; Анидр – «река без воды»; адем (название правителя) – человек «без народа». Конечно, если бы Мор утверждал, что Утопия на самом деле – остров в Новом Свете, он был бы не первым и не последним автором обманчивых приключенческих историй. Утопия является пародией на этот жанр, даже будучи философским произведением.

Мор прекрасно осознаёт, что языковые манипуляции часто используются для намеренного размытия истины. Он сам являлся опытным юристом и судьей. Утопийцы запрещают всех юристов как лукавых толкователей закона. Это, безусловно, было задумано как юмористическое и серьезное замечание. Гитлодей выступает в качестве рупора критики церковной практики, политической коррупции и социальных болезней. Пародия и юмор позволяют Морю выявить, хотя и косвенно, социальные язвы английского общества.

### *5 Исследование через философию и путешествия*

Работа Томаса Мора представляет две формы исследования. С одной стороны, вымышленная история Мора имитирует приключения путешественников, постигающих неизведанные уголки мира. Они в основном были мотивированы мифами и историями о Новом Свете, и одним из самых популярных сюжетов была идея идеального рая.

Утопия представляет идею места, которое не просто является естественным идеальным раем; скорее, это общество человеческого совершенства. Однако Утопия означает «нет места», и мы видим, что утопическое общество довольно далеко от идеала. Хотя Мор и приветствует стремление к совершенству, он признает рациональное наблюдение, что реальность Нового и Старого Света неизбежно уступает стандартам идеала.

Хотя совершенство эфемерно, реальные условия бытия всегда можно улучшить. «Утопия» может быть прочитана как «отсутствующее место», но



чаще она интерпретируется как «благое место» (от др.-греч. εὖ «благо»). Философское исследование Мора основано на убеждении, что размышление и обсуждение философии могут начать процессы, благодаря которым общество улучшается. Исследование вымышленного острова Нового Света – форма, которая делает серьезное философское размышление более легким для восприятия.

Структура повествования «Утопии» свидетельствует об использовании писателем вымышленного острова как стилевой, а не содержательной формы. Томас Мор был знаком с описаниями Нового Света, но образы каннибалов, чудовищ и коварных рифов крайне редки в произведении. Климат Утопии больше напоминает Европу, чем тропики. «Утопия» написана как ответ на политику Старого Света.

Утопия служит примером, упражнением для размышлений. Как в ней 54 города, так и в Англии было 53 графства и Лондон. В каких-то моментах Утопия представляет зеркальную противоположность Англии Мора (частная собственность). В других моментах она кажется желательной альтернативой для Англии Мора. Утопия не рассматривается как райская страна для жизни. Утопия – это моральное исследование, нечто подобное «Путешествию Пилигрима в Небесную Страну» (1678–88) Джона Баньяна (Bunyan, 1628–1688), через которое читатель может увидеть себя в других и задуматься о своих поступках.

### *6 Гордость*

Для Гитлодея гордость является главным из семи смертных грехов. Фактически он утверждает, что гордость – корень всех зол. Гордость лежит в основе бедности, коррумпированных королей, нравственного упадка и социальных беспорядков.

Гитлодей утверждает, что одной из наиболее благоприятных черт Утопии является устранение гордости, а следовательно, и последствий, которые сопутствуют этому греху. Поскольку утопийская цивилизация уделяет большее внимание общему благосостоянию, нежели индивидуальному богатству или достижениям, гордость в Утопии никогда не вознаграждается. Таким образом, по словам Гитлодея, проблемы, с которыми сталкивается Европа (политические, социальные и этические), не существуют в Утопии: «Мне и в голову не приходит сомневаться, что весь мир легко и давно уже принял бы законы утопийского государства как из соображений собственной выгоды, так и в силу авторитета Христа-спасителя,

который по своей величайшей мудрости не мог не знать того, что лучше всего, а по своей доброте не мог не посоветовать того, что он знал за самое лучшее. Но этому противится одно чудовище, царь и отец всякой гибели, – гордость. Она меряет благополучие не своими удачами, а чужими неудачами. Она не хотела бы даже стать богиней, если бы не оставалось никаких несчастных, над которыми она могла бы властвовать и издеваться; ей надо, чтобы ее счастье сверкало при сравнении с их бедствиями, ей надо развернуть свои богатства, чтобы терзать и разжигать их недостаток. Эта адская змея пресмыкается в сердцах людей и, как рыба подлипало, задерживает и замедляет избрание ими пути к лучшей жизни.

Так как она слишком глубоко внедрилась в людей, чтобы ее легко можно было вырвать, то я рад, что по крайней мере утопийцам выпало на долю государство такого рода, который я с удовольствием пожелал бы для всех. Они последовали в своей жизни именно таким уставам и заложили на них основы государства не только очень удачно, но и навеки, насколько это может предсказать человеческое предположение. Они истребили у себя с прочими пороками корни честолюбия и раздора, а потому им не грозит никакой опасности, что они будут страдать от внутренних раздоров, исключительно от которых погибли многие города с их прекрасно защищенными богатствами. А при полном внутреннем согласии и наличии незыблемых учреждений эту державу нельзя потрясти и поколебать соседним государством, которые под влиянием зависти давно уже и неоднократно покушались на это, но всегда получали отпор» [Там же: 204–205].

Однако стоит отметить, что Гитлодей высказывает свое мнение об Утопии, не оставляя места для других точек зрения. Этот факт заставляет многих ученых полагать, что гордость представлена иронично в тексте и что именно гордость Гитлодея мешает ему понимать общество.

### *7 Власть*

Власть – кто ее имеет, как ее получают и что с ней делать – ведущие вопросы в «Утопии». Мор начинает повествование, восхваляя Генриха VIII, короля Англии, который в то время также был работодателем Мора. В качестве правящего монарха Англии Генрих VIII обладал огромной властью, которая часто оставалась неконтролируемой. Он позднее смог предъявить обвинение в государственной измене и казнить Мора. «Утопия» посвящает большую часть своего исследования вопросу о полезности такого рода абсолютной власти.

Не случайно то, что описание того, как власть функционирует в Утопии, сильно отличается от ситуации в Англии при короле Генрихе VIII. Этот элемент текста представляет собой своеобразный вызов для читателей. Автор провоцирует задать вопрос, кого наделять властью и как лучше её использовать в процветающем обществе.

### ***Вопросы и задания***

*1 Осветите жизненный путь Т. Мора.*

*2 Насколько предлагаемые в «Утопии» реформы соответствуют жизненным устремлениям самого Мора?*

### ***Темы рефератов и докладов***

*1 Средневековье и Возрождение в искусстве и архитектуре Англии.*

### ***Рекомендуемая литература***

*1 Каутский К. Томас Мор и его утопия / К. Каутский. – Москва, 1924.*

*2 Осинковский Н. Н. Томас Мор / Н. Н. Осинковский. – Москва, 1974.*

*3 Коммунистические идеалы и история культуры : сборник статей : пер. с англ. / Т. Мор. – Москва : Наука, 1981.*

### ТЕМА 3. ТВОРЧЕСТВО УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

Шекспир (Shakespeare) Уильям (1564–1616) – великий английский поэт и драматург. Сохранилась запись о его крещении в церкви Св. Троицы в Стратфорде-на-Эйвоне 26 апреля 1564 г. День его рождения, традиционно отмечаемый 23 апреля, вошёл в историю так же, как и день его смерти. Он был старшим сыном Джона Шекспира (?1531–1601), перчаточника, торговавшего помимо этого и другими товарами. Около 1557 года Джон, пользовавшийся большим уважением в местном обществе, вступил в брак с Мэри Арден (Arden, ?1537–1608), семья которой занимала более высокое социальное положение. Уильям предположительно учился в местной грамматической (средней) школе. Архивные документы свидетельствуют о том, что в 1582 году он женился на Анне Хэтуэй (Hathaway, 1556–1623) из Шоттери (Shottery), которая была старше его на 8 лет. Одна из их дочерей по имени Сюзанна (Susanna) крещена 26 мая 1583 года, а близнецы Гамнет (Hamnet) и Джудит (Judith) – 2 февраля 1585 года. Со слов Бена Джонсона (Jonson, 1572–1637), «...he [Shakespeare. - Д. П.] had little Latine and lesse Greeke, he understood Latine pretty well: for he had been in his younger yeares a schoolmaster in the countrey» [Aubrey, 1898: 227].

Нет никаких сведений о начале писательской деятельности драматурга. Первая литературная аллюзия на него, встречаемая в памфлете Грина (Greene, ? 1558–1592) «Groats-worth of Witte, bought with a million of Repentance», относится к 1592 году. Однако упоминание «an vpstart Crow, beautified with our feathers», которая «with his *Tygers hart wrapt in a Players hyde*, supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you» и «being an absolute *Iohannes fac totum*, is in his owne conceit the onely Shakespeare in a countrey» [Greene, 1629: 44] наводит на мысль о соперничестве; а пародия на строку из 3-й части «Генриха VI» свидетельствует о том, что к этому времени Шекспир уже пользовался известностью в лондонских литературных кругах. Он стал одним из ведущих участников труппы «слуг лорда-камергера», к которой присоединился вскоре после того, как она вновь собралась в 1594 году. С этой труппой Шекспир был связан всю жизнь, становясь всё более именитым драматургом по мере того, как она превращалась в лучшую труппу на лондонских подмостках. С 1599 года она выступала на сцене театра «Глобус», в 1603 г. стала слугами «Его Величества» по восшествии на престол Якова I (James I, 1566–1625), а с 1608 г.

использовала театр «Блэкфрайерс» в качестве зимней сцены. В то время как Лондон был ареной профессиональной деятельности Шекспира, его семья оставалась в Стратфорде. В августе 1596 года умер сын Уильяма Гамнет. В мае 1597 г. Шекспир приобрел солидный дом в Стратфорде, названный «Нью-Плейс», а в 1604 году временно проживал в Лондоне у четы Маунтджой (Mountjoy). По существующим свидетельствам можно предположить, что к 1608 году Шекспир перебирается на постоянное место жительства в «Нью-Плейс», однако его имя продолжает появляться в лондонских записях. В марте 1613 г. он приобрел надвратный дом театра «Блэкфрайерс».

Драматург умер 23 апреля 1616 г., о чем свидетельствует надпись на его монументе, и был похоронен в церкви Св. Троицы в Стратфорде.

Сочинениями Шекспира, предназначенными для публикации, были только поэмы «Венера и Адонис» (1593) и «Обесчещенная Лукреция» (1594), посвященные Генри Ризли, графу Саутгемптону (Wriothesley, 1573–1624), а также небольшая поэма «Феникс и голубь» (1601), опубликованная в сборнике Роберта Честера (Chester) «Жертва любви» (Loves Martyr). Книга его «Сонетов» (1609) датируется предположительно серединой 1590-х годов, в ней же была опубликована поэма «Жалоба влюбленной». Пьесы Шекспира публиковались после постановки на сцене. Тексты только половины из них увидели свет при жизни драматурга, некоторые в виде пересказов известны в наши дни как *«плохие кварто»*.

### *Шекспировские фолио и кварто*

На ранние публикации пьес Шекспира ссылаются как на **фолио** (folio) или **кварто** (quarto) в зависимости от того, как сложены типографские листы: фолио – большие вытянутые тома, а кварто – поменьше и почти квадратные. С февраля 1622 г. по ноябрь 1623 г. было отпечатано около 1200 первых фолио произведений драматурга, из них сохранилось около 230 экземпляров. Второй тираж фолио был выпущен в 1632 году, в него входила «Эпитафия на... Шекспира» ('An Epitaph on. Shakespeare') Мильтона (Milton, 1608–1674), которая была его первым опубликованным стихотворением; третий тираж фолио выпустили в 1663 г. В его переиздании 1664 года вышли «Перикл» (Pericles) и 6 апокрифических пьес. Четвертое (и последнее) фолио вышло в 1685 году.

За исключением текста «Перикла», ни одно фолио позднее не подвергалось текстуальным изменениям.

36 пьес (18 из них печатались впервые) были расположены Хемингом (Heminges, ?1556–1630) и Конделлом (Condell, ?1576–1627) для Первого фолио по разделам: комедии, исторические хроники и трагедии. Издание было посвящено Уильяму Герберту, графу Пембруку (Herbert, 1580–1630), и Филипу Герберту, графу Монтгомери (Herbert, 1584–1650). На фронтисписе было помещено гравированное изображение Шекспира Друшаута (1601–?1650) и список основных актеров во всех его пьесах, сопровождаемый хвалебными стихами, в том числе Джонсона, в котором он заявляет, что Шекспир – поэт не только своей эпохи, но на все времена. Помещённая на титульном листе фолио гравюра Друшаута, а также выполненный по пояс скульптурный портрет работы Герарта Янсена (Johnson / Janssen, 1612–1623), воздвигнутый в церкви Св. Троицы в Стратфорде, являются единственными изображениями Шекспира, подлинность которых не вызывает сомнения.

При жизни Шекспира 18 его пьес были напечатаны в изданиях кварто. Анализ А. У. Полларда (Pollard, 1859–1944) установил, что тексты более половины этих кварто искажены в результате попытки восстановить их по памяти каким-нибудь актером или актерами труппы. Текстуальная критика и библиография во многом касались установления отношений между «хорошими» кварто (а в некоторых случаях и «плохими») с их вариантами в фолио, чтобы определить, на каком тексте должен основываться издатель при своей публикации. Исследователи главным образом пытались определить качество той копии, которой пользовались при печати.

*Различаются основные типы копий:*

1) рукописный текст со множеством исправлений, предположительно авторский оригинал;

2) рукописная копия;

3) экземпляр театра (чаще всего суфлерский);

4) текст, записанный кем-либо по памяти;

5) переработанная версия, которая основывалась на раннем кварто, но где, кроме того, использовали еще какую-нибудь рукописную копию.

Самые полные описания Первого фолио принадлежат У. У. Грэггу (Greg, 1875–1959) «Первое фолио Шекспира» (The Shakespeare First Folio,

1955) и Хинмену (Hinman, 1911–1977) «Печать и корректура Первого фолио Шекспира» (The Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare, 1963).

В ряде случаев трудно установить дату появления и последовательность создания сочинений. В предлагаемом перечне приводятся даты первой публикации всех его пьес, за исключением тех, что впервые появились в Первом фолио (1623). Вероятно, Шекспир начал писать для театра в конце 1580-х гг. К числу самых ранних его сочинений относится трилогия «Генрих VI» и её продолжение «Ричард III». Первая и вторая части трилогии были опубликованы в виде пересказов под названиями «Первая часть борьбы между двумя прославленными родами Йорков и Ланкастеров» (The First Part of the Contention betwixt the Two Famous Houses of York and Lancaster, 1594) и «Подлинная трагедия Ричарда, герцога Йоркского» (The True Tragedy of Richard, Duke of York, 1595). «Плохое кварто» «Ричарда III» вышло в 1597 году. Первая античная трагедия Шекспира «Тит Андроник» была опубликована в 1594 г., а самые ранние из его комедий – «Два веронца», «Укрощение строптивой» и «Бесплодные усилия любви» – в 1598 г. Все эти пьесы, как полагают, сотворены до 1595 года. Особенно сложно установить время написания «Короля Иоанна», однако создание этой пьесы должно относиться к периоду между 1591 и 1598 гг. Пьеса «Ричард II», опубликованная в 1597 г., обычно датируется 1595 г.

В последующие несколько лет Шекспир всецело посвятил себя комедии, написав в этом жанре «Сон в летнюю ночь» и «Венецианского купца» (обе опубликованы в 1600 г.), «Виндзорские насмешницы» (изданные в виде пересказа в 1602 г.), «Много шума из ничего» (1600), «Как вам это понравится» (упоминание о ней относится к 1600 г.) и «Двенадцатую ночь» (написанную, вероятно, в 1600 г. или вскоре после этого).

«Ромео и Джульетта» (относят к середине 1590-х гг. ) написана в жанре трагедии с комедийными элементами, а тетралогия, начало которой положил «Ричард II», завершается двумя хрониками: «Генрих IV», части первая и вторая (ч. 1 опубликована в 1598 г., ч. 2 – в 1600 г.), и «Генрих V» (1600), о которых можно почти определенно говорить, что они написаны в 1599 г.

На исходе века Шекспир вновь обращается к жанру трагедии. «Юлий Цезарь» поставлен в 1599 г. «Гамлет» вошёл в «Stationers' Register» в июле

1602 г. «Троил и Крессида» написана предположительно в 1602 году, напечатана в 1609 г. Комедия «Конец – делу венец» и трагикомедия «Мера за меру» относятся, вероятно, к этому же периоду. «Отелло», постановка которого осуществлена в 1604 г., опубликован в 1622 г. «Король Лир» в своей первой редакции предположительно написан после 1605 г. «Тимон Афинский», напечатанный in folio по незавершенным наброскам, был, вероятно, написан в соавторстве с Т. Мидлтоном (Middleton, ?1580–1627). «Макбет» обычно датируется 1606 г., «Антоний и Клеопатра» – 1606–1607 гг., а «Кориолан» – 1607–1609 гг.

В конце творческого пути Шекспир обратился к жанру романтической трагикомедии. Публикация «Перикла» была осуществлена в 1609 г. Авторство пьесы традиционно приписывается в основном Шекспиру, однако она не была включена в «Первое фолио» 1623 года. «Цимбелин», «Зимняя сказка» и «Буря» поставлены в 1611 г. Три пьесы, связанные с именем Шекспира, как оказалось, были написаны в соавторстве с Дж. Флетчером (Fletcher, 1579–1625). К ним относятся «Генрих VIII», поставленный в 1613 г., не дошедшая до наших дней пьеса «Карденио», игравшаяся на сцене в 1613 г., авторство которой, согласно записи, сделанной в «Stationers' Register» в 1653 г., приписывается двум драматургам; «Два благородных родича», сюжет которой, как выяснилось, отчасти заимствован из пьесы «The Masque of the Inner Temple and Gray's Inn» Ф. Бомонта (Beaumont, 1584–1616), поставленной в 1613 г., а первая публикация пьесы осуществлена в 1634 г.

Не сохранилось ни одной пьесы Шекспира в рукописи автора, хотя три страницы исправленного текста рукописи пьесы «Сэр Томас Мор», относимой разными источниками к 1593 или 1601 году, нередко считаются принадлежащими Шекспиру и написанными его рукой.

Спустя два столетия после смерти Шекспира возникли сомнения в подлинности его произведений.

### *Бэконинская теория*

Бэконинская теория (Baconian Theory) – гипотеза о том, что пьесы, приписываемые Шекспиру, на самом деле написаны Фрэнсисом Бэконом (Bacon, 1561–1626), впервые появилась в печати в середине XIX в. Она частично основана на содержащихся внутри шекспировских пьес свидетель-



ствах в пользу этого (ученость автора и широта его словаря), а также внешних обстоятельствах (неясные места в биографии самого Шекспира и неоднократно выдвигавшееся утверждение, что сын перчаточника и торговца шерстью из Уорикшира вряд ли был способен создать столь искусные произведения). Сторонники этой теории находят в пьесах криптограммы в её поддержку, например «*honorificabilitudinitatibus*», бессмысленное длинное слово в пьесе Шекспира «Бесплодные усилия любви» (V. 1), которое было расшифровано с латыни как «Эти пьесы являются детищем Ф. Бэкона, сохраненным для мира». Это слово, однако, встречается, начиная с 1460 года, и в других произведениях. Самое полное освещение этого вопроса содержится в работе С. Шенбаума (Schoenbaum, 1927–1996) «Жизнеописание Шекспира» (Shakespeare's Lives, 1970).

Первым редактором, предпринявшим попытку классифицировать тексты сочинений, опубликованных в период с 1593 по 1623 год, привести в соответствие присутствующие в них расхождения и исправить ошибки, был драматург Роу (Rowe, 1674–1718). К числу его последователей в XVIII в. принадлежали Поуп (Pope, 1688–1744), Теоболд (Theobald, ?1688–1744), С. Джонсон (Johnson, 1709–1784), Кэпелл (Capell, 1713–1781) и Мэлоун (Malone, 1741–1812). Третье полное и комментированное издание под редакцией Босуэлла (Boswell, 1740–1795) вышло на основе издания Мэлоуна. Самым значительным изданием произведений Шекспира, выпущенным в XIX в., является Кембриджское собрание сочинений (Cambridge Shakespeare, 1863–1866, исправленное и дополненное издание вышло в 1891–1893 гг.), на основе которого был подготовлен и выпущен текст издания «Глоуб» (1864). Американское новое полное издание с обширными комментариями («Новый Вариорум» – The American New Variorum) начало выходить в 1871 году.

В начале XX в. благодаря достижениям в области текстологии изменился подход к литературному тексту. Среди последующих изданий стоит отметить «Арденовское издание» (Arden Shakespeare, 1899–1924); собрание сочинений под редакцией Квиллер-Куча (Quiller-Couch, 1863–1944) и Дж. Доувера Уилсона (Wilson, 1881–1969), вышедшее под названием «Новый Шекспир» (New Shakespeare, Кембридж, 1921–1966); «Собрание сочинений» под редакцией Д. А. Китреджа (1936); «Собрание сочинений» 1951 года под редакцией Питера Александера (Alexander, 1893–1969); «Новый Арден» (New Arden, 1951) и Риверсайдское издание (1974); «Уильям

Шекспир, полное собрание сочинений» (William Shakespeare: The Complete Works) под редакцией Стэнли Уэллса (Wells, 1930) и Гари Тейлора (Taylor, 1953), опубликованное в 1986 году.

Творчеству Шекспира посвящали свои статьи и исследования такие выдающиеся критики, как Драйден (Dryden, 1631–1700), С. Т. Кольридж (Coleridge, 1772–1834), Хэзлитт (Hazlitt, 1778–1830), Э. С. Брэдли (Bradley, 1851–1935) и Дж. Б. Шоу (Shaw, 1856–1950).

Классическими биографическими трудами являются «Уильям Шекспир: Исследования и факты» (William Shakespeare: A Study of Facts and Problems, в двух томах, 1930), принадлежащий Э. К. Чемберсу (Chambers, 1866–1954) и «Уильям Шекспир: жизнеописание в документах» (William Shakespeare: A Documentary Life, 1975) С. Шенбаума.

### *Гамлет*

«Гамлет» (Hamlet) – трагедия Шекспира, о которой сохранилась запись от июля 1602 года как об исполненной недавно. Короткое «плохое» кварто было опубликовано в 1603 году, другой текст, уже в два раза длиннее, – в 1604–1605 гг. В фолио (1623) добавлено несколько фрагментов, которых не было во втором кварто, а некоторые, наоборот, опущены.

Основным недраматическим источником пьесы явилось повествование, помещенное Саксоном Грамматиком (Saxo Grammaticus, ?1150–?1220) в его «Деяния данов» в том виде, как оно представлено Бельфоре (Belleforest, 1530–1583) в «Трагических историях» (Histoires Tragiques). Брат недавно скончавшегося старого Гамлета, короля Дании, Клавдий узурпирует трон и женится на его вдове Гертруде. Молодой принц Гамлет, вернувшись из Виттенбергского университета, узнает от призрака своего отца, что тот был убит Клавдием, который налил ему в ухо яд. Призрак велит принцу отомстить убийце, но не причинять вреда Гертруде. Гамлет предупреждает своего друга Горацио и стражника (который тоже видел призрак), что он намеревается прикинуться сумасшедшим, и берет с них клятву хранить тайну. Сразу после знаменитого монолога-размышления «Быть или не быть» (III, i) он отрекается от своей возлюбленной Офелии, в то время как за ним следят Клавдий и отец Офелии Полоний. Гамлет рад приезду труппы бродячих актеров и велит им сыграть пьесу о братоубийстве («Мышеловка»). Клавдий в страхе и гнев прерывает спектакль, когда актер Луциан разыгрывает сцену убийства дяди, которому он наливает яд в ухо. Перед

тем как обвинить мать в страсти к Клавдию, Гамлет убивает в её спальне старого канцлера Полония, нанеся ему сквозь ковер удар шпагой. Клавдий отсылает Гамлета в Англию, вручив ему предварительно запечатанное письмо с приказом, чтобы его убили по прибытии. Однако Гамлету удаётся обмануть Клавдия. Он возвращается в Данию, предварительно отправив на тот свет своих старых друзей Розенкранца и Гильденстерна, шпионов дяди. Во время его отсутствия Офелия сходит с ума от горя, вызванного смертью отца, а также тем, что её покинул Гамлет. Её находят утонувшей. Брат Офелии Лаэрт возвращается из Франции с намерением отомстить за гибель сестры. Гамлет и Лаэрт встречаются на кладбище, где должна быть похоронена Офелия, и дерутся в её могиле. Клавдий устраивает поединок на шпагах между Гамлетом и Лаэртом. Он вручает Лаэрту отравленную шпагу. Но в результате обмена оружием гибнут оба – и Гамлет, и Лаэрт. Перед этим Гертруда выпивает яд из чаши, предназначенный её сыну, а Гамлет, умирая, успеваеет убить Клавдия. Норвежский принц Фортинбрас, упоминаемый на протяжении всей пьесы как олицетворение военного героизма, возвращается после успешной войны с Польшей и устраивает Гамлету похороны согласно воинской традиции.

### *Объективный коррелят*

Объективный коррелят (Objective correlative) – термин, введенный Т. С. Элиотом (Eliot, 1888–1965) в его эссе «Гамлет и его проблемы» ('Hamlet and his Problems', 1919, включено в сборник «Священный лес» (The Sacred Wood, 1920)). Говоря о якобы «художественной невыразительности» (artistic failure) [Eliot, 1921: 90] пьесы Шекспира, Элиот отмечает, что Гамлетом владеют столь сильные эмоции, что их невозможно выразить словами. Единственным способом выразить подобное чувство в литературе является поиск «объективного коррелята», другими словами – набора предметов, ситуаций, цепи событий, которые бы выразили именно это чувство. Это словосочетание быстро стало широкоупотребительным и, несомненно, вошло в число тех фраз, о которых сам же Элиот в лекции 1956 года «Границы критики» ('The Frontiers of Criticism') сказал, что в литературе существует несколько фраз, которые странным образом обрели всемирную популярность.

### *Черты личности в драматическом образе привидения*

Драматический образ привидения, чье развитие в дошекспировской драме было прослежено Дж. А. Саймондсом (J.A.Symonds, 1840–1893), претерпел под пером Шекспира значительные изменения, а его художественная роль подверглась существенной модификации. В то время как в пьесах предшественников привидение было простой машиной, голосом, «озвучившим» месть, у Шекспира призрак начинает наделяться личностными чертами. Его привидение, как отметил Лессинг (Lessing, 1729–1781) в памятном пассаже из «Гамбургской драматургии» («Hamburgische Dramaturgie», 1767), – «eine wirklich handelnde Person» [Lessing, 1856: 67]. Фантом Шекспира отличается от духов античных трагедий, которые пробуждались из Эреба для того, чтобы парить над актерами.

Образно говоря, Шекспир не стал обряжать привидение в грязные лохмотья, а представил призрака в одеждах, присущих тому до обретения бессмертия. Не всегда понятным массовому зрителю бормотаниям о танталовых муках, исходящим из уст «вестников», «теней», «ликов» и т. п., драматург предпочел свойственные своему времени представления о сверхъестественном. Кроме того, по ходу «очеловечивания» призрака он придал этому образу такую степень идейной значимости, которая вряд ли присутствовала у его предшественников. Шекспировское привидение – это одновременно и воплощение горестного предчувствия, и инструмент божественного правосудия.

Одной из творческих задач, представших перед Шекспиром на пути реформирования драматического образа привидения, явилось создание «личности» призрака, представление его в качестве существа, наделённого моралью и интеллектом, способного завоевать симпатию зрителей. Представляется, что наиболее успешно данная задача была решена драматургом в образе призрака отца Гамлета.

В трагедии Шекспира необходимость придания призраку личностных качеств является в некотором смысле вынужденной. В других пьесах драматурга зритель имеет возможность познакомиться с Банко, Юлием Цезарем и жертвами Ричарда III в их земной жизни, в то время как в «Принце Датском» смерть старого короля предшествует началу трагедии. Первое впечатление, которое производит Призрак, появляясь перед Горацио и другими персонажами, – впечатление великого короля-завоевателя. Он двигается по сцене «грозыным шагом» («martial stalk») в том же доспехе, в котором

бился со старым Фортинбрасом Норвежским. Воинственный и величавый вид Призрака заставляет Марцелла понять бесполезность угроз в адрес привидения:

We do it wrong, being so majestic,  
To offer it the show of violence;  
For it is, as the air, invulnerable,  
And our vain blows malicious mockery [Shakespeare, 1906: 896].

При повторном появлении фантома в 4 сцене I акта перед зрителем предстаёт всё тот же «мёртвый повелитель датчан», но в его образе видны новые черты – черты заботливого отца. Тень учтиво предлагает Гамлету отойти поодаль и, возлагая на принца священный долг мести, одновременно беспокоится о его душевном состоянии. На себе испытав суровое пламя Чистилища, Призрак оглашает строгое предписание:

Taint not thy mind... [Ibid.: 902].

Но ещё более поразительно милосердие, которое выходец с того света проявляет по отношению к королеве. Гертруда, может быть, и не причастна к убийству короля, но она, несомненно, изменила ему в его земной жизни (см.: I, v, 41 и далее). Между тем его «...благородная любовь / Шла неизменно об руку с обетом, /...данным при венчанье» [Шекспир, 1960: 35]. Однако король продолжает любить и после смерти. Он приказывает Гамлету:

...nor let thy soul contrive  
Against thy mother aught. Leave her to heaven  
And to those thorns that in her bosom lodge,  
To prick and sting her [Shakespeare, 1906: 902].

При явлении Призрака в 4 сцене III акта зритель имеет возможность ещё раз оценить благородство тени отца Гамлета. Принц проигнорировал указания фантома, но «блаженный образ» возникает перед Гамлетом как раз в тот момент, когда, измученная упрёками сына, Гертруда молит о пощаде:

O, speak to me no more!  
These words like daggers enter in mine ears.  
No more, sweet Hamlet! [Ibid.: 918].

Данный эпизод – единственный во всей пьесе, где Призрак выступает в качестве «субъективного» фантома. Следует признать, что вопрос «Почему королева не видит Призрака?» относится к одной из загадок трагедии и по-разному решается шекспироведами. Однако можно предположить, что

привидение не показывает себя Гертруде из уважения к её чувствам и из страха за её душевный покой. Свидетельство тому – последующие слова Призрака, где он прямо признаёт, что страдания бывшей супруги заставили его отложить основную цель визита – «...заострить притупленную волю» [Шекспир, 1960: 98] сына:

Do not forget! This visitation  
Is but to whet thy almost blunted purpose.  
But, look, amazement on thy mother sits.  
O, step between her and her fighting soul.  
Conceit in weakest bodies strongest works.  
Speak to her, Hamlet [Shakespeare, 1906: 919].

Привидение ещё некоторое время остаётся на сцене, наблюдая за бывшей женой и сыном с видом настолько скорбным, что, по словам Гамлета, он мог бы растрогать камни, затем деликатно удаляется.

Таким образом, в отличие от невнятных теней из трагедий Сенеки (Seneca, ок. 5 д.н.э.–65) Призрак Шекспира наделён чертами личности. Фантом последовательно предстаёт перед зрителями то в роли короля-воина, то заботливого отца, то, наконец, милосердного мужа, чья любовь к неверной супруге оказалась сильнее горечи от преступления и бесчестья.

### *Призрак отца Гамлета в свете религиозных споров эпохи Реформации*

Призрак «мёртвого повелителя датчан» [Шекспир, 1960: 10] заметно отличается от других фантомов шекспировских пьес, появление которых можно объяснить земными причинами. В своей сверхъестественной сути он абсолютно реален. Это не тень убитого, явившаяся своему убийце во сне или, напротив, в состоянии сильного эмоционального возбуждения. Выходца с того света видит не убийца, а несколько «незаинтересованных» лиц (Бернардо, Марцелл, Горацио) и тот, кому предназначено стать орудием мести. Примечательно, что даже у Горацио, чьи уши вначале неприступны для рассказа Бернардо о духе старого короля [Idem: 9], после появления последнего на площадке перед замком не остаётся никаких сомнений в реальности происходящего. Особенно же выделяет тень отца Гамлета из общего ряда шекспировских фантомов то, что в этой фигуре наиболее полно отразились современные автору представления о призраках.

В научной литературе уже неоднократно отмечалось, что в подходе к литературному воплощению образов привидений Шекспир весьма далеко

отошел от атмосферы классического мифа. На смену условностям Сенеки пришли установки елизаветинцев. Затронул этот процесс и правила, по которым в пьесах изображались сцены с привидениями. Вот что писал, например, об этих правилах У. Х. Оден (Auden, 1907–1973) в лекции о «Гамлете»: «В отношении призраков елизаветинцы придерживались ряда условностей. Призрак мог явиться убийце или прийти, чтобы воззвать к отмщению. Призрак мог навещать место, где было не по обычаям погребено его тело. Его появление могло быть дурным предзнаменованием, а если при жизни он закопал клад и не успел сообщить об этом наследникам, он был обязан поставить их в известность. Горацио задаёт призраку все приличествующие ситуации вопросы» [Оден, 2008: 288].

Однако, как показывает анализ, в образе тени старого короля нашли отражение не только театральные перемены, связанные с елизаветинской драмой, но и теологические дискуссии периода Реформации. Представляется, что бытовавшие в шекспировское время взгляды на выходцев из потустороннего мира следует разделить на две части: первичный «призрачный» фольклор английского населения и базировавшиеся на этих популярных верованиях положения теологов. Духи преступников, самоубийц, невинных жертв могут посещать земной мир после смерти, могут заключать разного рода соглашения с живыми, обычно они появляются в полночь и «исчезают с первым криком петуха» и при их появлении тускнеет свет свечи. Всё это является общими для большинства европейских наций моментами примитивных рассказов о привидениях. Подобные суеверия пришли кстати при обосновании средневековой церковью необходимости отслуживать мессу по покойному. Явление духа иногда отзывалось пополнением церковной казны. Это иллюстрирует первая часть средневековой рыцарской поэмы «Приключения Артура на озере Уодлинг» («The Awntyrs off Arthure at the Terne-wathelan», последняя четверть XIV в.), в которой призрак матери королевы Гейнор (Гвиневеры) предстаёт перед ней и сэром Гавейном, среди прочего описывает свои страдания в Чистилище и просит отслужить 30 месс за упокой души:

...iwys.

Were thritty trentaies don

Bytwene under and non,

Mi soule were socoured with son

And brought to the blys.

Связь между народными повериями и учением Римско-католической церкви отчётливо предстала перед глазами ученых мужей в эпоху Реформации. Томас Альфред Спалдинг (Spalding) в книге «Елизаветинская демонология» («Elizabethan Demonology», 1880) одним из первых обратил внимание на полемику между католиками и протестантами по «привиденческому» вопросу, равно как и на эффект, который эта полемика оказала на елизаветинскую драму. В качестве иллюстрации Спалдинг ссылается на переписку архиепископа Паркера (Parker, 1504–1575), епископа Хупера (Hooper, ок. 1495/1500–1555), а также на «Демонологию» («Daemonologie», 1597) короля Якова.

На важность вопроса о природе и происхождении призраков в ходе Реформации указывает и анализ собрания сочинений Паркеровского общества (Parker Society, 1840–1855). Сторонники Реформации, осознавая, что основания для веры в духов предоставляет само священное писание, не ставили под сомнение реальность визитов сверхъестественных сил. Их утверждения сводились лишь к тому, что привидения – это не тени томящихся в Чистилище, а либо посланные Богом ангелы, либо зримые воплощения дьявола, манифестации зла. Томас Кранмер (Cranmer, 1489–1556) в Англии и Генрих Буллингер (Bullinger, 1504–1575) в Швейцарии уделяют этой проблеме много места в сочинениях, подкрепляя свои аргументы цитатами из Тертуллиана (Tertullianus, 155/165–220/240) и Иоанна Златоуста (Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, ок.347–407). То, что дискуссия о фантомах носила затяжной характер, доказывает погружённость в предмет короля Якова («Демонология»), и добавление Реджинальдом Скотом в свой труд «Разоблачение колдовства» пространного «Рассуждения относительно чертей и духов» («A Discourse upon devils and spirits»).

Пока теологи спорили, художественный образ привидения завоевал неслыханную до тех пор популярность. В елизаветинской драме господствует нечто вроде моды на призраков. «Привиденческая» тема занимает значительное место в недраматической поэзии эпохи и пробивает дорогу в дешёвые массовые издания (chap-books). Так, при написании сиквела о разбойных делах уже повешенного к тому времени Гамалиеля Ратсея (Ratsey, 1605) анонимный автор использует заглавие «Призрак Ратсея» («Ratsey's Ghost», 1605).

Думается, что вопрос о природе призраков был подробно освещён швейцарским реформатором-протестантом Луи Лафатером (Lavater, 1527–



1586) в книге «Привидения и духи, являющиеся по ночам» («De Spectris, Lemuribus...», 1570), английский перевод которой вышел в Лондоне в 1572 году. Увидев призрака (неважно, «доброе» или «злого»), христианин, по мнению Лафатера, не должен вступать с ним в разговор, ограничившись произнесением молитвы.

Как же заставляет поступать Шекспир своего Гамлета?

Гамлет (как и Горацио) – студент Виттенбергского университета, «колыбели Реформации», поэтому вполне естественно, что его взгляды отражают прогрессивные настроения эпохи. Реальность Призрака не вызывает у него сомнений, но принца мучают вопросы: дух ли это его отца? дьявол в его обличье или ангел? Ему хочется поговорить с Призраком, но это противоречит его протестантским представлениям:

И если вновь *он примет вид отца* (курсив мой. – Д. П.)

Я с ним заговорю, хоть ад разверзись,

Веля, чтоб я умолк.

Акт I, сцена 2 [Шекспир, 1960: 24].

Это слова студента Виттенберга. Однако мелкие детали в описании внешности Призрака настолько реальны, что пробуждают в Гамлете сыновние чувства. Кроме того, он полон ужасных подозрений и рад любой возможности узнать что-то о смерти старого короля:

Дух Гамлета в оружье! Дело плохо;

Здесь что-то кроется. Скорей бы ночь!

Терпи, душа; изобличится зло,

Хотя б от глаз в подземный мрак ушло [Там же].

Между католической и протестантской доктринами по вопросу о привидениях Шекспир в «Гамлете» делает выбор в пользу первой. Это, однако, не может служить доказательством того, что сам английский драматург был католиком, так как в данном случае выбор мог быть обусловлен тем, что католическое вероучение просто более подходило для воплощения художественного замысла. Представь автор призрак мёртвого короля не как «честного духа» [Там же: 38], а как дьявола в очередном обличье, вся пьеса рассыпалась бы как карточный домик. И всё же Гамлет при первом явлении ему Призрака выражает протестантскую точку зрения:

Да охранят нас ангелы господни! –

Блаженный ты или проклятый дух,

Овеян небом иль геенной дышишь,

Злых или добрых умыслов исполнен, –  
Твой образ так загадочен...

Но, чувствуя противоречивость своих слов, делает резкий поворот к католической догме, добавляя:

... что я  
К тебе взываю: Гамлет, повелитель,  
Отец, державный Датчанин, ответь мне!  
Акт I, сцена 4 [Там же: 30].

В дальнейшем разговоре между Гамлетом и Призраком последний, видя замешательство принца, делает акцент на том, что он на самом деле есть дух Гамлета-старшего, «Приговоренный по ночам скитаться, // А днем томиться посреди огня, // Пока грехи ... земной природы // Не выжгутся дотла» [Там же: 33]. Эти и следующие строки воспринимаются как яркая иллюстрация католического догмата о Чистилище:

[...] Когда б не тайна  
Моей темницы, я бы мог поведать  
Такую повесть, что малейший звук  
Тебе бы душу взрыл, кровь обдал стужей...  
Акт I, сцена 5 [Там же].

Подобные заявления заставляют Гамлета поверить Призраку и взяться за отмщение. Продолжение событий показывает, как важно было Призраку для развития хода пьесы «идентифицировать» себя перед принцем, ведь молодой Гамлет, уклоняясь от действия, будет искать во 2 сцене II акта оправдание в протестантской доктрине:

[...] Дух, представший мне,  
Быть может, был и дьявол... [Там же: 67].

После сильнейшего душевного кризиса («быть или не быть») Гамлет готов подвергнуть слова Призрака окончательной проверке. Планируется постановка «Убийства Гонзаго», и король будет зрителем. Гамлет объясняет свой план Горацио:

...следи за дядей;  
И если в нем при неких словах  
Сокрытая вина не содрогнётся,  
То, значит, нам являлся адский дух...  
Акт III, сцена 2 [Там же: 77].

Результат наблюдения позволяет принцу отбросить сомнения и сказать:

...я за слова призрака поручился бы тысячью золотых [Там же: 85].

Таким образом, образ Призрака в «Гамлете» выходит за рамки технического вспомогательного средства, служащего целям развития сюжета. Суждения Гамлета о Призраке формируют базис всей истории. Кроме того, сомнения принца относительно сущности Призрака отчасти объясняют его промедление, а в художественном плане предоставляют убедительный мотив для ввода вставной пьесы о Гонзаго.

По словам А. Аникста, «...наличие сверхъестественных сил у Шекспира – факт, который имеет значение отнюдь не только поэтической условности» [Аникст, 1960: 611]. Подтверждение тому весь I акт «Гамлета», который можно рассматривать не только как арену, где сошлись две церковные доктрины, но и как энциклопедию всевозможных народных суеверий и преданий о призраках (ghost-lore).

Марцелл, говоря: «Ты книжник; обратись к нему (Призраку. – Д. П.), Горацио» [Шекспир. 1960: 10], выражает распространённое в то время поверье о том, что к духу надо обращаться по-латыни. Также присутствуют: крик петуха [Там же: 13]; упоминание о сокровище [Там же]; мысль о том, что явление духа связано с тем, что «подгнило что-то в Датском государстве» [Там же: 32]. Наконец, страх Горацио по поводу того, что Призрак может завлечь Гамлета «... на вершину грозного утёса, нависшего над морем, чтобы там // Принять какой-нибудь ужасный облик, // Который ... низложит власть рассудка // И ввергнет ... в безумие...» [Там же: 31], основан на бытовавшем в его время суеверии.

«Самая заметная черта "Гамлета" – это наполненность трагедии мыслью» [Аникст, 1960: 599]. Природа и происхождение бродячих духов занимали в эпоху Реформации умы и простонародья, и учёных мужей. Проблема призраков была одной из самых обсуждаемых в так называемом елизаветинском спиритуализме. Можно предположить, что современникам Шекспира доставляло немалое удовольствие наблюдать, как решает эту проблему Принц Датский. Однако это только предположение. Но то, что по сравнению с нашим временем Призрак в «Гамлете» был для елизаветинской публики гораздо более реальной и значимой фигурой, можно утверждать наверняка.

*Модификация сюжета «Гамлета» в романе Джона Апдайка  
«Гертруда и Клавдий»*

Во все времена писатели обращались к творческому наследию своих предшественников, пытаясь переосмыслить их идеи. Авторы модификаций классических сюжетов либо вступают в спор со своими предтечами, либо, напротив, отстаивают их правоту с помощью анализа явлений современности. Особенно ярко данный феномен проявился в эпоху модернизма и постмодернизма.

Драматургия У. Шекспира уже давно составляет самостоятельный канон, поэтому частые обращения к ней последующих авторов не вызывают удивления. Шекспира активно цитируют, заимствуют имена его персонажей, ставших нарицательными, используют сюжеты его пьес, перерабатывая, интерпретируя, адаптируя их для читателей-современников.

Однако большинство критиков, исследователей и читателей выделяют роман «Гертруда и Клавдий» («Gertrude and Claudius», 2000) Дж. Апдайка из общего ряда переработок шекспировского литературного наследия. Это происходит в силу специфичности варианта интерпретации, предложенного американским писателем. Апдайк использует особую форму интертекстуальности – форму предыстории – для изображения жизни обитателей Эльсинора до трагических событий, показанных в трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц Датский». В романе Дж. Апдайка интертекстуальность представлена на двух уровнях: собственно интертекстуальном, состоящим из цитат, аллюзий, имен персонажей и их образов, и метатекстуальном, подразумевающим критическое или комментирующее отношение интерпретации к пратексту.

Дж. Апдайк в романе «Гертруда и Клавдий» стремится расширить понимание читателем трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц Датский», показывая исторические и социальные условия жизни обитателей Эльсинора.

Апдайк меняет точку зрения повествования: Эльсинор представлен читателю глазами Гертруды, матери Гамлета. Автор показывает и объясняет жизнь женщины в эпоху Средневековья: несмотря на то, что Гертруда является дамой благородного происхождения, она не имеет свободы ни в выборе убеждений, ни в выборе спутника жизни, она не имеет власти над своей судьбой и вынуждена подчиняться ради собственной безопасности. Двор короля Рерика, отца Гертруды, не отличается благопристойностью. По велению короля Гертруда принимает христианскую веру и участвует в

обрядов и таинствах, по его настоянию выходит замуж за человека, к которому не испытывает романтических чувств. Гертруда рано понимает, что ее используют в качестве атрибута власти, а её женственность ценится единственно при рождении наследника. Муж отчужден и равнодушен к ней и ее желаниям, её единственный сын Гамлет с детства избегает общества матери, рано восприняв современную ему политику отношения к женщине. В романе подчеркивается схожесть короля и принца, показана их крепкая связь, в то время как Гертруда несчастна в своем одиночестве. Клавдий, её настоящая любовь, занят ей ровно до тех пор, пока не вступает на трон. Затем он становится менее внимательным, более официальным в общении, и Гертруда снова попадает в плен своего статуса, снова остро ощущает свою ограниченность рамками поведения, предписанными королеве.

Изображение Дж. Апдайком короля Гамлета при всех его достоинствах воина и правителя как равнодушного и невнимательного мужчины способствует тому, что меняется отношение и к принцу Гамлету. В трагедии Шекспира наибольшее сочувствие и симпатию вызывают именно принц Гамлет и Призрак короля Гамлета, однако по прочтении романа Апдайка отношение к ним меняется. Читатель осознает, что Гертруда изменила мужу отчасти из-за его холодности к ней, обвинения Гамлета в адрес матери воспринимаются как несправедливые, ведь читателю известно об отчужденности принца, о его частых отъездах из Эльсинора; его эгоцентризм и неведение способствуют неверному восприятию им происходящего. Кроме того, авторитет его отца в глазах читателя подорван, и то, что принц следует его призыву к мести, вызывает антипатию и к самому Гамлету.

Помимо изменения вектора повествования, альтернативного раскрытия образов знакомых всем персонажей, Дж. Апдайк в своем романе пытается ответить на вопросы, возникающие по прочтении трагедии Шекспира: показаны романтические взаимоотношения Гертруды и Клавдия, указан возраст Гамлета – 30 лет, подчеркивается неосведомленность Гертруды о готовящемся убийстве короля Гамлета.

Дж. Апдайк в романе «Гертруда и Клавдий» снимает с Гертруды ярлык падшей женщины, трактуя мотивы ее поведения как вынужденные. Американский писатель меняет отношение читателя к Гамлету. Гениальность принца по-прежнему восхищает, но при этом сам он уже не вызывает большой симпатии и сочувствия. Авторитет Шекспира как знатока человеческих душ при этом остаётся непоколебим, интерпретация его трагедии

Дж. Апдайком в романе «Гертруда и Клавдий» лишь позволяет удовлетворить любопытство читателя, заполнить смысловые лакуны, домыслить предпосылки событий, получивших развитие в трагедии «Гамлет, принц Датский».

### *Король Лир*

«Король Лир» (King Lear) – трагедия Шекспира, датируется примерно 1604–1605 годами, впервые поставлена в 1606 г. Была издана в формате кварто в 1608 г. (второе издание – в 1619 г.) и затем, уже в другом виде, в 1623 г. в Первом фолио. Среди источников, на основе которых был написан «Король Лир», – пьеса-хроника «Король Лейр» (King Leir, первое представление в 1594 г., издана в 1605-м), хроники Холиншеда (Holinshed, ?1525–?1582) и «Зерцало для правителей» (1559). Сюжетная линия Глостера восходит к «Аркадии» Сидни (Sidney, 1554-1586).

У Лира, короля Британии, безрассудного и раздражительного старика, три дочери: Гонерилья, супруга герцога Олбанского, Регана, супруга герцога Корнуольского, и Корделия, к которой сватаются король Франции и герцог Бургундский. Намереваясь разделить королевство между тремя дочерьми, каждая из которых получит ровно столько, насколько она любит отца, король велит им говорить о любви к себе, чтобы услышать, какая боготворит его больше всего. Гонерилья и Регана изо всех сил стараются выказать необыкновенную любовь к отцу, тогда как своенравная Корделия, которой отвратительна их лицемерная лесть, говорит, что любит его ровно настолько, насколько ей велит дочерний долг, ни больше, ни меньше. Разгневанный таким ответом, Лир лишает Корделию наследства, а её долю делит между Реганой и Гонерильей с условием, что он с сотней рыцарей будет жить по очереди у каждой. Герцог Бургундский отказывается от Корделии, а король Франции женится на ней без приданого. Граф Кент, ставший на сторону Корделии, отправлен в изгнание. Тем временем выявляется бессердечие Реганы и Гонерильи, которые попрекают отца поставленным им условием. В конце концов они выгоняют его во время грозы. Граф Глостер, пожалевший старика, подозревается в связях с французами, которые высадились в Англии. Герцог Корнуольский вызывает Глостера, а сам получает смертельную рану во время возникшей драки. Сын Глостера Эдгар оклеветан перед отцом его незаконнорожденным братом Эдмундом. Переодевшись безумным нищим, Эдгар сопровождает отца и ухаживает за ним

вплоть до его смерти. Лира, который потерял разум от гнева и жестокости дочерей, препровождает в Дувр верный ему граф Кент, где его встречает Корделия. Тем временем обе, Гонерилья и Регана, воспылали любовью к Эдмунду. Озлобленная ревностью Гонерилья отравляет Регану, а затем кончает жизнь самоубийством. Войска англичан под предводительством Эдмунда и герцога Олбанского побеждают французов и захватывают в плен Лира и Корделию. По приказу Эдмунда Корделию вешают, а король Лир умирает от горя. Эдгар разоблачает предательство Эдмунда. Герцог Олбанский, который не одобрял жестокого отношения Гонерильи к отцу, получает власть над королевством.

*Модификация сюжета «Короля Лира» в «Тысяче акров» Джейн Смайли*

Завоевавший Пулитцеровскую премию роман Джейн Смайли (Smiley, b. 1949) «Тысяча акров» (A Thousand Acres, 1991) – произведение, с одной стороны, очень злободневное, с другой – продолжающее давнюю и богатую традицию. Суть поднимаемых в романе проблем (насилие в семье, бедственная экологическая ситуация) и, что не менее важно, степень откровенности, с которой они обсуждаются, позволяют увидеть в «Тысяче акров» дитя 90-х годов XX века. В области же переработки шекспировского сюжета «Тысяча акров» является преемником «Лира» (Lear, 1969–71) Эдварда Бонда (Bond, b. 1934), пьесы Тома Стоппарда (Stoppard, b. 1937) «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (Rosencrantz and Guildenstern are Dead, 1967) и переделок Шекспира эпохи Реставрации (1660–1680) и XVIII века. К последним относятся адаптации У. Давенанта (Davenant, 1606–1668) и Дж. Драйдена, версия «Короля Лира» (King Lear, 1608) Наума Тейта (Tate, 1652–1715). Тейтовская модификация «Лира», в которой король выживает, а Эдгар женится на Корделии, почти целый век была единственной адаптацией знаменитого сюжета, допущенной к постановке на английской сцене. В определённом смысле в защиту этой редакции высказывался, возможно, самый влиятельный шекспировский критик XX века Э. С. Брэдли: «Doubtless we are right when we turn with disgust from Tate's sentimental alterations <...>. But are we so sure that we are right when we unreservedly condemn the feeling which prompted these alterations <...>? I find that my feelings call for this 'happy ending.' <...> What we desire for him <Lear> during the brief remainder of his days is <...> what Shakespeare himself might have given him – peace and happiness by Cordelia's fireside» [Bradley, 1908: 251–254].

Испытывая неприязнь к сентиментальности Тейта, Брэдли сам весьма вольно трактует шекспировский сюжет. Его анализ принимает то форму канонизации Корделии («to use too many words about Cordelia seems to be a kind of impiety» [Idem: 316]. «Her image comes before us calm and bright and still» [Idem: 317]), то апологии образа Эдгара («he becomes the most capable person in the story, without losing any of his purity and nobility in mind» [Idem: 305]), то обожания Лира («There is nothing more noble and beautiful in literature than Shakespeare's exposition of the effect of suffering in reviving the greatness and eliciting the sweetness of Lear's nature» [Idem: 284]). О Гонерилье он пишет, что «she is the most hideous human being (if she is one) that Shakespeare ever drew» [Idem: 300], одновременно отвергая Регану как «less formidable and more loathsome» [Idem: 299] в сравнении с сестрой.

В своих лекциях о «Короле Лире» Брэдли фактически изменяет пьесу, порой заходя очень далеко (например, когда переименовывает её в «The Redemption of King Lear» [Idem: 285]). Роман Смайли – своеобразный ответ на подобные манихейские интерпретации «Лира». «Тысяча акров» – это одновременно и переработка канонического литературного произведения, и новое прочтение его. В использовании такой схемы у Смайли есть предшественники.

В романе Джин Рис (Rhys, 1890–1979) «Широкое Саргассово море» [в пер. С. Белова «Антуанетта» – Д. П.] («Wide Sargasso Sea», 1966) рассказывается история первой жены Рочестера из «Джейн Эйр» («Jane Eyre», 1847) Шарлотты Бронте (Brontë, 1816–1855). «Мистер Фо» («Foe», 1986) Дж. М. Кутзее (Coetzee, b. 1940) повествует о Робинзоне Крузо от лица его супруги.

Как и в случае с вышеназванными произведениями, «Тысяча акров» может быть рассмотрен и оценен как автономный текст, однако незнание первоисточника отрицательно сказывается на полноте читательской рецепции. По аналогии с «Широким Саргассовым морем» и «Мистером Фо» стратегическая задача «Тысячи акров» видится в демонстрации востребованности и популярности первоисточника у современного читателя одновременно с критикой и переосмыслением отдельных моментов. Тактические построения, используемые для реализации поставленной цели, различны. Это может быть и возведение в ранг протагониста того персонажа, который в оригинале занимал второстепенное положение или вообще находился на периферии (подобным образом поступает Джин Рис в «Широким



Саргассовом море»), и создание совершенно нового характера (тактика Кутзее в «Мистере Фо»).

Упомянутые произведения не ограничиваются использованием готовых форм, они их творчески переосмысливают. Постмодернистский характер романов Рис, Кутзее и Смайли несёт в себе ярко выраженную ревизионистскую составляющую. Иначе говоря, эти сочинения рассказывают не столько другую версию известной истории, сколько историю Другого и Другой. Именно поэтому роман Смайли – не просто пересказ «Короля Лира» от лица одной из «злых» сестёр, а своеобразный манифест, осуждающий наклеивание упрощённых моральных ярлыков в современных условиях. Ещё одна общая черта перечисленных произведений – феминизм.

Вместе с тем «Тысячу акров» от своих предшественников отличает ряд существенных штрихов. Прежде всего, Смайли усложнила авторскую задачу, переместив персонажей своей переработки в абсолютно отличные от исходного текста время и пространство. У Джин Рис мы обнаруживаем, что Бертю изначально звали Антуанеттой, у Кутзее писатель носит фамилию Фо, а не Дефо, человек на острове – Cruso вместо Crusoe. Однако нет сомнения в том, что эти действующие лица наследуют тот же самый мир, из которого они были взяты. У Смайли же Джинни не есть Гонерилья, а Роуз не является Реганой. Дело не только в том, что соответствия между пьесой и романом приблизительны (хотя основные персонажи узнаваемы), а место действия перенесено из древней Британии в Америку 70-х годов. Суть отличия «Тысячи акров» от «Широкого Саргассова моря» и «Мистера Фо» видится в манипуляциях, с помощью которых автор преодолевает ограничения, накладываемые первоисточником, одновременно осуществляя с ним постоянную переключку. На последних страницах «Широкого Саргассова моря» Антуанетта должна умереть, так как Рис связана текстом Бронте, самой же Джейн Эйр отводится место на периферии сюжета; в конце «Мистера Фо» Крузо исчезает, а сюжет «Робинзона Крузо» («Robinson Crusoe», 1719) отходит на задний план по отношению к метахудожественным вопросам повествовательных взаимосвязей. Смайли выбирает свой путь. Оригинальность её метода проистекает не столько из формальных различий (Джинни выживает, а Гонерилья нет), сколько из преобразования жизненного опыта своей героини таким образом, который вряд ли был предсказуем в начале романа.

В то время как Рис и Кутзее создают альтернативные версии историй,

которые сами стали мифами; версии, которые соревнуются со своими источниками; Смайли в рамках шекспировской мифической апокалиптической мелодрамы обнаруживает повседневный реализм. Таким образом, «Широкое Саргассово море» и «Мистер Фо» могут быть образно рассмотрены как палимпсесты, в которых остатки «Джейн Эйр» и «Робинзона Крузо» едва различимы, а «Тысяча акров» – как тёмное покрывало поверх скелета «Короля Лира», которое одновременно затемняет и вычленяет контуры оригинала.

Перемещение истории Лира из «Короля Лира» в «Тысячу акров» потребовало от Смайли выхода не только за исторические, географические, жанровые, но и гендерные рамки оригинала. В отличие от «Широкого Саргассова моря» и, например, «Лира» Эдварда Бонда, роман Смайли – переработка женщиной произведения, написанного мужчиной. Данное обстоятельство неизбежно повлекло за собой ряд содержательных и формальных сдвигов при трактовке классического сюжета. Выбирая Джинни своим рассказчиком, Смайли пытается реабилитировать в сознании читательской аудитории давно клейменых позором сестёр из шекспировской пьесы. В этом отношении писательница выступает продолжателем традиции феминистских прочтений «Короля Лира», берущей начало у Джойс Кэрол Оутс (Oates, b. 1938) и разрабатываемой критиками Кэтлин Макласки, Питером Эриксоном, Марианной Нови и Мартой Розетт. Общая черта подобных интерпретаций – стремление не столько объяснить текст, сколько раздвинуть его рамки в новых направлениях, проверить образы и структуры исследуемого произведения на прочность и гибкость, обрисовать альтернативные сценарии развития событий.

Драма заменяется у Смайли повествованием от первого лица. Почти все основные эпизоды пьесы Шекспира (сцена бури, ослепление Глостера, примирение Лира и Корделии, смерть Лира) находят прямое или опосредованное отражение в тексте романа. Однако на передний план в «Тысяче акров» выносятся многое из того, что в «Короле Лире» находилось за сценой. В особенности это касается развития отношений между тремя главными злодеями: Эдмундом, Гонерильей и Реганой. Становится ясным, насколько при переработке классического сюжета важен вопрос о количестве и характере заимствований из первоисточника. Джинни начинает свой рассказ с возвращения Джесса Кларка (фигура Эдмунда) в родной дом, который он покинул 13 лет назад, чтобы избежать призыва на войну во Вьетнаме. Она

делится наблюдением, что в его отсутствие «everything about him slipped into the category of the unmentionable», и надеется, что он «break through the surface of everything that hadn't been said about him over the years» [Smiley, 1992: 6–7]. В этой же главе, касаясь отношений со своей сестрой Роуз, Джинни замечает, что «every other relationship was marked by some sort of absence» [Idem: 8], и после рассказа о шоссе у фермы утверждает: «The view along the Scenic [...] taught me a lesson about what is below the level of the visible» [Idem: 9].

С самого начала в романе реализуются концепты «disappearance», «absence», «silence»; присутствуют мотивы невидимого, табуированного, ощущается атмосфера недосказанности. Мир «Тысячи акров» полон тайн. Сильная сторона романа – способность Смайли мастерски хранить эти секреты и своевременно раскрывать их перед читателем.

Одно из самых «корневых» разоблачений приходится почти на середину текста. Повторяющиеся выкидыши Джинни вероятно вызваны загрязнением водных запасов на ферме в результате использования химических удобрений. Шок от этого открытия усиливается со словами Джесса: «People have known for ten years or more that nitrates in well water cause miscarriages and death of infants» [Idem: 165]. Когда Джинни осознаёт, что страданий можно было избежать, вся её горечь изливается на супруга Тая (фигура герцога Альбанского) и на замалчивание этой проблемы среди обитателей фермы:

«We never [...] told anyone we'd had miscarriages. We kept it all a secret. What if there are women all over the country who've had miscarriages, and if they just compared notes – but God forbid we should talk about it!» [Idem: 259].

Вместе с тем ранее в романе Джинни сама приняла участие в этой политике конспирации, скрыв от мужа два последних выкидыша и продолжив попытки зачать без его ведома и согласия. Свою тайную жизнь она воспринимает как возможность самореализации, в которой ей отказано во внешнем, явном мире:

«One of the many benefits of this private project, I thought at the time, was that it showed me a whole secret world, a way to have two lives, to be two selves. I felt larger and more various than I had in years, full of unknowns, and also of untapped possibilities» [Idem: 26].

Когда семейные тайны выходят наружу, мир Джинни рушится:

«The last few weeks had shown well enough for anyone to understand that

the one thing our family couldn't tolerate, that maybe no family could tolerate, was things coming into the open» [Idem: 251–252].

В терминах Эйгена Блэйлера (Bleuler, 1857–1939) Джинни испытывает эмоционально-волевою амбивалентность по отношению к психологической установке (которая, кстати, лежит в основе многих современных ток-шоу), утверждающей, что публичное излияние проблем несёт терапевтический эффект. Двойственность переживаний Джинни подтверждается в конце романа, когда она размышляет о том, какое влияние оказали разоблачения на её жизнь:

«One benefit, which I have lost, of a life where many things go unsaid, is that you don't have to remember things about yourself that are too bizarre to imagine. What was never given utterance eventually becomes too nebulous to recall» [Idem: 305].

Подобно Корделии в «Короле Лире», которая проклинаема и когда молчит, и когда говорит, Джинни в «Тысяче акров» понимает, что временами цена молчания так же высока, как и цена слов. Через весь роман проходит неразрешённое противоречие в душе Джинни – противоречие между желанием преодолеть завесу молчания, которая окружает много ключевых событий её жизни, и боязнью того, что подобные действия не только разорвут тонкую материю её социума, но и будут губительными для неё самой.

Одно из «тёмных пятен» в жизни Джинни связано с матерью, чья смерть от рака «before I knew her, before I liked her, before I was old enough for her to be herself with me» [Idem: 93] зачисляет её в «the category of unmentionable». Вначале Джинни ухитряется придумать «a magic solution» для загадки жизни и смерти матери, воображая, будто её душа переселилась в Роуз:

«All I had to do was be mindful of the relationship between them [матерью и Роуз. – Д. П.] (mindful in secret, in a way no one else could be mindful), and gather up the answers, glean the apparently harvested field for overlooked bits. But no» [Idem: 94].

Затем она рассматривает возможность начать расследование (a quest) с целью узнать историю матери, стать её биографом, но отказывается от этой затеи:

«I was, after all, my father's daughter, and I automatically did believe in the unbroken surface of the unsaid» [Ibid.].

Вера, про которую говорит Джинни, достаточно хрупка, в частности

потому, что является плодом привычки (automatic), а не убеждения. Вскоре Джинни обнаруживает, что исследует историю своей матери, при этом постоянно задаваясь вопросами относительно полученных сведений. Вот как описывает Джинни свою бабушку по отцовской линии Эдит:

«Edith was reputed to be a silent woman [...] My grandfather [...] outlived her by eight more years. I used to wonder what she thought of him, if her reputed silence wasn't due to temperament at all, but due to fear. She was surrounded by men she had known all her life, by the great plate of land they cherished. She didn't drive a car. Possibly she had no money of her own. That detail went unrevealed by the stories» [Idem: 132–33].

Как и в случае с вышеприведённой сельскохозяйственной метафорой («glean the apparently harvested field for overlooked bits»), читатель видит неизменный интерес Джинни к тому, что осталось невысказанным, к деталям, которые не получили огласки («went unrevealed by the stories»). Этот интерес выступает аналогом творческого метода Смайли в романе. Раскапываемая хорошо разработанный пласт шекспировской пьесы, она концентрируется на фрагментах, в силу разных причин игнорируемых критиками и литературоведами, и уже из них реконструирует модифицированную историю. Смайли далеко не первый «археолог от литературы», поступающая подобным образом. Например, викторианские читатели могли узнать мельчайшие подробности детства шекспировских героинь из сборника Мэри Кларк (Clarke, 1809–1898) «The Girlhood of Shakespeare's Heroines» (1850–52).

Удивительно, но в собрании Кларк отсутствует глава, посвящённая Корделии. Зато в начале XX века о детстве младшей дочери Лира достоверно поведал Э. С. Брэдли:

«Of all Shakespeare's heroines she [Корделия. – Д. П.] knew least of joy. She grew up with Goneril and Regan for sisters. Even her love for her father must have been mingled with pain and anxiety. She must early have learned to school and repress emotion. She never knew the bliss of young love: there is no trace of such love for the King of France» [Bradley, 1908: 317].

В свою очередь, Кларк и Брэдли – отнюдь не единственные из критиков Шекспира, кто позволил себе подобные экстратекстуальные спекуляции, трактуя персонажей его пьес так, будто они вели независимое существование вне рамок своих произведений. К другим примечательным примерам применения подобной тактики можно отнести труды английских романтиков-эссеистов Хэзлитта и Лэма (Lamb, 1775–1834) «Characters of

Shakespeare's Plays» (1817) и «Tales from Shakespeare» (1807) соответственно. В XX столетии схожие приёмы использовал Джон Довер Уилсон (Wilson, 1881–1969) при написании работ «Что происходит в "Гамлете"» (What Happens in Hamlet, 1935) и «Судьбы Фальстафа» (The Fortunes of Falstaff, 1943).

Тем не менее плоды воображения Смайли отличаются от умопостроений Кларк и Брэдли. Кроме того, «Тысяча акров» обладает иммунитетом к особому рода абсурдизмам, которые высмеял Лайонел Чарльз Найтс (Knights, 1906–1997) в эссе «Сколько детей было у леди Макбет?» (How many children had Lady Macbeth?, 1933). Причиной тому явилась не только пронизательность художественного видения автора «Тысячи акров», но и восприимчивость критического прочтения, из которого это видение происходит.

В то время как идеализированные образы Кларк и Брэдли вызваны к жизни сентиментальностью, которая самому Шекспиру не свойственна, персонажи Смайли, несмотря на имеющиеся в них отклонения от шекспировских первообразов, а подчас и извращения их, являют собой пример редкой критической пронизательности.

Современный литературный процесс богат произведениями, которые заимствуют различные элементы из шекспировских пьес. Пожалуй, ближайшим к роману Смайли и по духу, и по творческому методу является «Индиго» (Indigo, 1992) Марины Уорнер (Warner, b. 1946). Если замысел «Тысячи акров» родился в результате феминистского прочтения «Короля Лира», то концепция романа Уорнер сводится к постколониальной интерпретации «Бури» (The Tempest, 1610–11).

В современной шекспировской критике общепринята тенденция признавать в «Короле Лире» политическую пьесу. Но трактовки, которые вытекают из этого посыла, преимущественно концентрируются вокруг проблем государства, королевской власти и т. д., то есть вокруг политики макрокосма. Здесь опять же чувствуется влияние Брэдли, который, проводя аналогии с эпической поэмой Мильтона, демонстрировал, что воспринимает пьесу Шекспира как аллегория борьбы между вселенскими силами добра и зла:

« [...] in King Lear [...] the conflict assumes proportions so vast that the imagination seems, as in Paradise Lost, to traverse spaces wider than the earth» [Idem: 181].

Между тем проблематика «Короля Лира» во многом описывает нужды «неприкрашенного человека», «бедного, голого двуногого животного» [Шекспир, 1960: 502]. Смайли активно эксплуатирует эту линию, показывая, что динамика пьесы раскручивается вокруг проблем микрокосма. Для Смайли главные конфликты в шекспировской пьесе разворачиваются между сводными братьями, полами и поколениями и лишь второстепенные – между соперничающими политическими фракциями. Именно поэтому она превращает королевство Лира в ферму, а самого Лира – в фермера Ларри.

Эта замена выглядит достаточно убедительно, ведь для локальной общины успешный и уважаемый Ларри – тот же король (или президент). В романе отсутствует свита (в пьесе свита остаётся за сценой), отсутствует шут, роль Кента (Кен Ласалль) значительно сокращена.

Среди эпизодов «Короля Лира», которые Смайли выбрала для непосредственной переработки, – четвёртая сцена второго акта, где Гонерилья и Регана противостоят отцу. Писательница объединяет эту часть со столкновением Лира и Гонерильи в четвёртой сцене первого акта. Это основные конфликты до сцены бури. В шекспировской пьесе Регана, апеллируя к возрасту Лира, требует от отца вести более умеренный образ жизни:

*Регана*

Отец, вы стары.

Жизнь ваша у предела. Вам нужна

Поддержка и советы тех, кто знает

Природу вашу лучше вас самих [Idem: 484].

В ответе Лира наблюдается целая гамма чувств и речевых тактик:

- горькие встречные упрёки и жалость к самому себе:

*Лир (поднимаясь)*

[...]

Она [Гонерилья. – Д. П.] мне вдвое сократила свиту,

Смотрела исподлобья на меня,

Словами ядовитыми язвила [Idem];

- яростные проклятия:

*Лир*

[...]

Пусть небеса обрушат месть свою

Ей на голову. Пламя лихорадки,

Спали ее!

[...]

Стремительнее молнии, сверканьем

Ей выжгите бесстыжие глаза!

Болезнь, испепели её гордыню!

Пары болот, разъешьте ей лицо! [Idem: 484–485];

- льстивое заискивание:

*Регана*

О боги! И меня, наверно, так же

В припадке гнева будете вы клясть?

*Лир*

Тебя? О нет! За что ж тебя, Регана?

Твой кроткий нрав мне повода не даст.

Ее надменный взгляд приводит в ярость,

А твой – миротворит. Не станешь ты

Отказывать мне в радостях и средствах

На содержанье моего двора

И запираяться при моем приходе.

Ты не глуха ведь к голосу родства,

Законам вежливости, чувству долга.

Забыть не сможешь ты, что я тебе

Полкоролевства отдал [Idem: 485];

- истеричная инвектива:

*Лир*

[...]

Но все ж ты плоть, ты кровь, ты дочь моя,

Или, верней, болячка этой плоти

И, стало быть, моя болезнь, нарыв,

Да, опухоль с моею гнойной кровью [Idem: 487];

- и, наконец, бессвязные угрозы:

*Лир*

[...]

Я так вам отомщу, злодейки, ведьмы,

Что вздрогнет мир. Ещё не знаю сам,

Чем отомщу, но это будет нечто

Ужаснее всего, что видел свет [Idem: 489].

В этой сцене и в четвёртой сцене первого акта, где король призывает



силы природы наказать Гонерилью бесплодием, феминистки склонны видеть в Лире женоненавистника. Например, Джойс Кэрол Оутс в статье «Is This the Promised End?» прямо заявляет об «антиженской жестокости» (antifeminine brutality) пьесы и свойственным «Королю Лиру» страху и ненависти. Оутс обращает внимание на то, что в «Аркадии» (Arcadia, 1590) Филипа Сидни – одном из источников шекспировской пьесы – против короля восстают его зятья, а не дочери.

Феминистские интерпретации «Короля Лира» приводят в качестве текстуальных свидетельств мизогинии в пьесе также следующие эпизоды:

1) ответ Лира на достаточно ровное приветствие Реганы «Я рада вашей светлости» [Idem: 483]:

*Лир*

Еще бы!

А то б я должен был расторгнуть брак

С могилой матери твоей, хранящей

Обманщицы останки [Idem].

Вместо того чтобы с благодарностью принять приветствие, король незамедлительно отвечает имплицитной угрозой, попутно задевая честь покойной супруги. Это единственная отсылка к ней в тексте пьесы, и, как видит читатель, Лир не питает особо нежных чувств к памяти матери своих дочерей. В приведённых словах может смутить не само желание расторгнуть брак с покойной (что выглядит вполне логичным после того, как король уже отрёкся и от трона, и от двух своих дочерей), а восприятие родственных связей как временных, поставленных в зависимость от послушания. Несдержанность Лира проявляется и в намёке на адюльтер в посмертном контексте;

2) фраза герцога Альбанского «Уродство сатаны \ Ничто пред злобной женщины уродством!» во второй сцене четвёртого акта;

3) фрагмент монолога Лира в шестой сцене четвёртого акта:

*Лир*

[...]

Вот дама. Взглянешь – добродетель, лед,

Сказать двусмысленности не позволит.

И так все женщины наперечет:

Наполовину – как бы божьи твари,

Наполовину же – потемки, ад,

Кентавры, серный пламень преисподней,  
Ожоги, немощь, пагуба, конец!  
Тьфу, тьфу, тьфу! [Idem: 535].

В романе Ларри Кларк набрасывается с внезапной горячностью на Джинни:

« [...] You barren whore! I know all about you, you slut. You've been creeping here and there all your life, making up to this one and that one. But you're not really a woman, are you? I don't know what you are, just a bitch, is all, just a dried-up whore bitch» [Smiley, 1992: 181].

Налицо словесная переключка с Шекспиром («dried-up whore» напоминает фразу Лира «Dry up in her the organs of increase» [Shakespeare, 1906: 979]), однако в этом эпизоде Смайли хранит верность скорее духу, а не букве первоисточника.

Позднее, вечером, Джинни размышляет: «[...] why Daddy had chosen just those terms for me, whore, slut» [Smiley, 1992: 185]. Роуз предлагает сестре самое прозаичное объяснение:

«He is crazy. He's bananas. You can always tell when they go on and on about some conspiracy at work. Or sex. When they bring up sex that's a sure sign» [Idem: 186].

В речи Роуз примечателен переход от 3 лица единственного числа ко множественному числу. Это сигнал, что симптомы расстройства Ларри являются родо-видовыми для мужской особи, типичными для мужского безумия, что его поведение, на самом деле странное и непредсказуемое, тем не менее, отвечает определённому образцу. Рассуждая о судьбах предыдущих поколений семейных патриархов, Роуз допускает, что они могли быть не такими, как другие местные фермеры, и по ходу разговора исключительность случая с Ларри становится очевидной. Встревоженный читатель обычно не разделяет недоверчивость Джинни, т. к. стараниями автора ему становится ясна значимость ряда предыдущих загадочных деталей, например:

1) решение Роуз отослать детей в интернат и её предупреждение не открывать дверь Ларри, пока они одни [Idem: 83];

2) разговор Джинни со старой подругой матери, Мэри Ливингстон, которая рассказывает, что мать девочек боялась за их судьбу после её возможной кончины [Idem: 91];

3) постоянное чувство Джинни, что она за что-то прощает отца, когда

видит его работающим в поле, хотя она не испытывала по отношению к нему никакого раздражения [Idem: 136];

4) чувство неловкости у Джинни, возникающее каждый раз, когда Кэролайн (фигура Корделии) целует Ларри [Idem: 64];

5) ранние, наполненные драматической иронией замечания Роуз о Кэролайн (She's the one who got away) [Idem: 99] и Ларри (He thinks it's all basically his) [Idem: 119].

Наиболее же примечателен в плане открывающегося подтекста эпизод в главе 16, где Джинни, приехав в дом отца, чтобы приготовить завтрак, понимает, что забыла принести яйца, т. е., казалось бы, сталкивается с мелкой обыденной проблемой:

«He said, "Nobody shopped over the weekend. There's no eggs"

«Oh, darn. I meant to bring them down. I bought some for you yesterday, but I forgot them.» I looked him square in the eye. It was my choice, to keep him waiting or to fail to give him his eggs. His gaze was flat, brassily reflective. Not only wasn't he going to help me decide, my decision was a test. I could push past him, give him toast and cereal and bacon, a breakfast without a center of gravity, or I could run home and get the eggs. My choice would show him something about me, either that I was selfish and inconsiderate (no eggs) or that I was incompetent (a flurry of activity where there should be organized procedure). I did it. I smiled foolishly, said I would be right back, and ran out the door and back down the road. The whole way I was conscious of my body—graceless and hurrying, unfit, panting, ridiculous in its very femininity. It seemed like my father could just look out of his big front window and see me naked, chest heaving, breasts, thighs, and buttocks jiggling, dignity irretrievable. Later, after I had cooked the breakfast and he had eaten it, what I marveled at was that I hadn't just gone across the road and gotten some eggs from Rose, that he had given me the test, and I had taken it» [Idem: 115].

В свете откровений Роуз становится очевидным, что раболепие Джинни перед отцом, её готовность потакать самым мелким его причудам, — не просто аналогия. Обострённое самосознание Джинни фиксирует целую палитру переживаний, в то время как она бежит за яйцами, и чувства уязвимости и унижения подсказаны ей не только мелкой уступкой отцу в ситуации с завтраком, но гораздо более серьёзными поражениями в противоборстве с безумным отцом в прошлом. В жертву преступным прихотям отца она принесла не только свою добродетель, но и свою независимость.

Женственность мнится ей смешной как раз в силу того, что она восприняла отцовскую мизогинию.

Сцена бури в романе Смайли, как и в пьесе Шекспира, несёт аллегорический оттенок: она служит внешним коррелятом внутренней, психологической бури в душе Джинни. Разоблачения же Роуз стараниями автора сыграли в этой ситуации роль катализатора.

Когда Роуз говорит своему отцу, что лучше бы ему согласиться жить «this same life, nothing more nothing less» [Idem: 182], Ларри не обрушивает на неё своё возмущение, а обращается к Джинни в мягких тонах:

«Now he looked at me again. "You hear her? She talks to me worse than you do." Now he sounded almost conciliatory, as if he could divide us and conquer us. I stepped back. All at once I had a distinct memory of a time when Rose and I were nine and eleven, and we had kept him waiting after a school Halloween party that he hadn't wanted us to go to in the first place. I had lost a shoe in the cloakroom, and Rose and I looked for it madly while the other children put on their coats and left. We never found it, and we were the very last, by five or ten minutes, to come out of the school. Daddy was waiting in the pickup. Rose got in first, in her princess costume, and I got in beside the door, careful to conceal my stockinged foot. I was dressed as a hobo. Daddy seething, and we knew we would get it just for being late when we got home. There was no telling what would happen if he learned about the shoe.

It was Mommy who betrayed me. When I walked in the door, she said, "Ginny! Where's your shoe? " and Daddy turned and looked at my foot, and it was like he turned to fire right there. He came for me and started spanking me with the flat of his hand, on the rear and the thighs. I backed up till I got between the range and the window, and I could hear Mommy saying, "Larry! Larry! This is crazy! " He turned to her and said, "You on her side? "

Mommy said, "No, but"

"Then you tell her to come out from behind there. There's only one side here, and you'd better be on it"» [Idem: 183].

В вышеприведённом эпизоде Смайли явно следует за Шекспиром. В четвёртой сцене второго акта Лир начинает свою речь с попытки вызвать у Реганы возмущение тем, как её сестра обращается с ним. Лир пытается сыграть на контрасте между неблагодарностью Гонерильи и чувством долга Реганы (см. цитату выше). Когда он обнаруживает, что средняя дочь готова позволить ему даже меньше свиты, чем старшая, он решает воссоединиться

с Гонерильей, основываясь на том, что полсотни «больше двадцати пяти / В два раза, значит – ты в два раза лучше» [Шекспир, 1960: 488]. Лиру вообще свойственно оценивать своих дочерей в меркантильных терминах. В первой сцене первого акта он сообщает герцогу Бургундскому:

Мы, герцог, раньше дорожили ею [Корделией. – Д. П.]

Не то теперь. Её цена упала [Idem: 437].

В пьесе Шекспира Лир всё время сталкивает дочерей между собой. Это касается не только Гонерильи и Реганы, но и Корделии. В начале трагедии она подстрекаема отцом не только сравниться с экстравагантными признаниями в дочерней любви своих сестёр, но и превзойти их:

*Лир*

[...]

Что скажешь ты, чтоб заручиться долей

Обширнее, чем сестрины? Скажи [Idem: 432].

Среди многочисленных экранизаций «Короля Лира» наиболее выпукло эта язвительная черта Лира воплощена сэром Иэном Холмом (Holm, 1931–2020) в постановке BBC 1998 года. Традиционная критика склонна видеть в этой особенности королевского поведения старческий каприз и эгоизм. Смайли же наполняет эту и подобные детали в тексте достаточно мрачными импликациями. В пьесе Шекспира восклицание Лира при встрече Гонерильи и Реганы: «Ужель, Регана, ты подашь ей руку?» [Idem: 486] – возглас уязвлённого самолюбия. Замечание Ларри в той же ситуации встречи двух сестёр в романе Смайли («That's right. Hold hands» [Smiley, 1992: 180]) – сардоническая усмешка женоненавистника при виде женской солидарности, которую он всегда старался предотвратить либо путём физического насилия (как в случае с потерянной туфлей), либо путём угроз, либо путём интриг и уговоров. Для Ларри лояльность – абсолют, его сознание полностью подчинено ложной дихотомии: «Кто не со мной, тот против меня». И в этом, кстати, он более всего похож на Лира, чьё обращение с Кентом хорошо иллюстрирует неспособность короля отличить критику от оппозиции.

Ларри вслед за Лиром – настоящий феодал, требующий от своих вассалов исключительной преданности. Когда Роуз рассказывает Джинни о насилии Ларри, она признаётся:

«Well, I was afraid he'd try something with Caroline, and she was only eight or ten. But I was flattered, too. I thought that he'd picked me, me, to be his

favorite, not you, not her. On the surface, I thought it was okay, that it must be okay if he said it was, since he was the rule maker. He didn't rape me, Ginny. He seduced me. He said it was okay, that it was good to please him, that he needed it, that I was special. He said he loved me» [Idem: 190].

Намеренно провоцируя соперничество между дочерьми, коварно используя принцип «разделяй и властвуй», Ларри сохраняет свой авторитет. В конце книги Джинни делится наблюдением:

«Of course it was silly to talk about “my point of view.” When my father asserted his point of view, mine vanished» [Idem: 176].

Стратегия Ларри временно терпит неудачу перед лицом совместной решимости дочерей стоять твёрдо заодно, однако отголоски его политики всё-таки сыграют свою роль в расколе между сёстрами на почве любви к Джессу. Смайли воспроизводит шекспировский треугольник: Эдмунд – Гонерилья – Регана. Соперничество между Лореном и Джессом в романе корреспондирует с патримониальной борьбой между Эдгаром и Эдмундом в пьесе.

Трагедия Шекспира изображает не только междоусобную схватку Лира с дочерьми и конфликт поколений, но и столкновение мужских и женских ценностей. Лир, взывая к богам в четвёртой сцене второго акта, заявляет:

*Лир*

[...]

Я не хочу,

Чтоб средства женской обороны – слёзы –

Пятнали мне мужские щёки! Нет! [Шекспир, 1960: 489].

Эти слова – эхо уязвлённой мужской гордости в четвёртой сцене первого акта:

*Лир*

[...]

*(Гонерилье)*

О жизнь и смерть! Стыжусь, что я забыл

Из-за тебя о том, что я мужчина,

Что эти слёзы вызваны тобой,

Нисколько их не стоящей [Idem: 460].

Шекспировский Лир своими речами и поступками выражает патриархальный дискурс, который очень консервативен по отношению к социаль-

ным функциям полов. В частности, король постоянно навешивает пейоративные ярлыки и ассоциирует дочерей с хищными созданиями животного мира. Однако в романе Смайли патриархат выступает не просто как инструмент консервативной доктрины «женщина, знай своё место», но как система ментального и физического насилия. Эта система манифестирует себя в «Тысяче акров» как дискурс недоверия, при котором «женское» для мужских персонажей книги является синонимом «чужого» и всё, чего касается женщина, ассоциируется со страхом, подозрением и нетерпимостью.

После бури Гарольд (фигура Глостера) идёт повидать Джинни. Он намекает на то, что сёстры должны извиниться перед отцом. Обращаясь к ней «girlie», Гарольд наставляет её по поводу этики совместного труда в общине, важности подчинения личных интересов интересам фермы:

«[...] One person don't break a farm up that lots of people have sweated and starved to put together.» Harold was beginning to heave with anger. «If you'd have been sons, you'd understand that. Women don't understand that» [Smiley, 1992: 204].

Как видно из приведённой цитаты, Гарольд отстаивает нормы отнюдь не общинной, а маскулинной этики, и всё, что требует самоотдачи, он считает априори генетически чуждым для женщин. То, что в романе Смайли Гарольд выведен подобным образом, вряд ли удивительно. Сам Гарольд говорит, что они друзья с Ларри уже более 60 лет. В трагедии Шекспира Глостер также выступает верным соратником Лира. Замечания графа в начале пьесы о матери Эдмунда, с феминистской точки зрения, вполне могут быть расценены как сексуально-объективированные, а его утверждения в четвёртой сцене третьего акта о том, что дочери Лира замышляют его гибель, при желании – подвергнуты сомнению. У Смайли сходство между двумя мужскими персонажами подчёркнуто похожестью их фамилий – Cook и Clark.

Тай постоянно обращается к Джинни и Роуз «you women». Обсуждая эксцентричное поведение Ларри во второй книге романа, Тай упрекает свою жену: «You women don't understand your father at all» [Idem: 103], «But you women could handle it better. You could handle him better» [Idem: 104].

Позднее он ставит в укор сёстрам недостижение компромисса в их споре с отцом по поводу владения и управления фермой:

«His voice suddenly barbed with resentment, he said, "Well, you might feel like you're waking from a dream, but I feel like I'm having a nightmare. I was so excited about the hog operation! That was my dream, and it was coming true. I

was working around your father! I was bringing him into things bit by bit. I never thought it would be easy, but I thought I was making progress, and then you women just wrecked it, you just got him all fired up "» [Idem: 261].

В своём последнем разговоре с Джинни, ближе к концу книги, он продолжает возводить гендерные «линии огня» между дочерьми и отцом:

«"Ginny" Resentful frustration edged his tone. He heard it and began again, more carefully.

"Ginny, when your father told me what to do and how to farm, I paid attention. Otherwise, I didn't. But he always threw you women into a panic"» [Idem: 343].

Тай наделяет Джинни и Роуз той же непоследовательностью и иррациональностью, которые он наблюдал у своей матери:

«After a moment, he said, "The thing I don't understand about women is how cut and dried they are [...] "» [Idem: 341].

Словесное эхо оскорбления, которое нанёс Ларри своей дочери («dried-up whore»), призвано продемонстрировать, что удивление Тая организации женщин лишь маскирует его подозрительность и враждебность по отношению к ним.

Джесс (как и Тай) поначалу располагает к себе, однако в конце романа он, обманув Джинни, разрушив ферму, оставляет Роуз и её детей на произвол судьбы.

Таким образом, все мужские персонажи романа своими словами и поступками дополняют и укрепляют брутальную систему, в рамках которой женщины бесправны и не востребованы как личности. Олицетворяет эту систему в романе, конечно, Ларри. Джинни делится наблюдением:

«My mother died before she could present him to us as only a man, with habits and quirks and preferences, before she could diminish him in our eyes enough for us to understand him. I wish we had understood him. That, I see now, was our only hope» [Idem: 20].

По ходу развития событий читатель убеждается в том, что Ларри не просто «a man, with habits and quirks and preferences», а что он есть продукт общества, истории, идеологии. Роуз, комментируя тот факт, что её муж Пит (фигура герцога Корнуэльского) расценил насилие Ларри над ней как угрозу своему маскулинному авторитету, а не так, как объясняет Джинни:

« [...] At the core, they're all like that» [Idem, 302].

В конце романа, когда Тай приходит к Джинни за разводом, старшая



сестра решает, какой из обозначенных Роуз вариантов отражает действительность:

«"The thing is, I can remember when I saw it all your way! The proud progress from Grandpa Davis to Grandpa Cook to Daddy. When 'we' bought the first tractor in the county, when 'we' built the big house, when 'we' had the crops sprayed from the air, when 'we' got a car, when 'we' drained Mel's corner, when 'we' got a hundred and seventy-two bushels an acre. I can remember all of that like prayers or like being married. You know. It's good to remember and repeat. You feel good to be a part of that. But then I saw what my part really was. Rose showed me." He opened his mouth to speak, but I stopped him with my hand. "She showed me, but I knew what she showed me was true before she even finished showing me. You see this grand history, but I see blows. I see taking what you want because you want it, then making something up that justifies what you did. I see getting others to pay the price, then covering up and forgetting what the price was. Do I think Daddy came up with beating and fucking us on his own?" Ty winced. "No. I think he had lessons, and those lessons were part of the package, along with the land and the lust torun things exactly the way he wanted to no matter what, poisoning the water and destroying the topsoil and buying bigger and bigger machinery, and then feeling certain that all of it was 'right', as you say"» [Idem: 342-343].

В приведённом абзаце Джинни обращает внимание на эксплицитные маркеры того, что её семейная история «завязана» на гендерной проблематике. В её речи история семьи выступает как инструмент патриархата, как способ объяснения и оправдания фундаментально репрессивной системы, как приём подачи тенденциозных взглядов, преследующих собственные интересы, в качестве абсолютных, непреложных истин.

В своём монологе Джинни, однако, не доходит до исторического релятивизма, так как не отрицает существования правдивой семейной истории. Она лишь настаивает на том, что отец и другие мужчины упрямо избегают, замалчивают, отрицают подлинную историю семьи, конфронтируют с ней, – вот мысль, лежащая в основе «Тысячи акров». Именно отрицание того, что было, позволяет Ларри продолжать осуществлять тиранический контроль над своими детьми. Роуз прекрасно разгадала этот механизм и призывает Джинни противостоять ему, никогда не забывая того, что им довелось пережить:

«She lowered her voice, grasped the front of my shirt, and pulled me to her.

"I know this. I know that his face is a black ocean and there's always always the temptation to drown in that ocean, to just give yourself up and sink. You've got to stare back. You've got to remind yourself what he is, what he does, what he did. Daddy thinks history starts fresh every day, every minute, that time itself begins with the feelings he's having right now. That's how he keeps betraying us, why he roars at us with such conviction. We have to stand up to that, and say, at least to ourselves, that what he's done before is still with us, still right here in this room until there's true remorse. Nothing will be right until there's that."

"He looks so, sort of, weakened."

"Weakened is not enough. Destroyed isn't enough. He's got to repent and feel humiliation and regret. I won't be satisfied until he knows what he is."

"Do we know what we are?"

"We know we aren't him. We know that to that degree we don't yet deserve the lowest circle of Hell."

It was incredible to me to hear Rose speak like this, but it was intoxicating, too, as sweet and forbidden as anything I had ever done. I couldn't resist her. I said, "Rosie, I understand. I'm with you." She planted a kiss on my cheek and let go of my shirt. I saw that some people were looking at us, including Ty, suspicious, and Pete, amused, from different parts of the room» [Idem: 216].

Сама Роуз не забывает и о том, что Ларри творит бесчинства с молчаливого попустительства фермерской общины:

«[...] "I wanted him to feel remorse and know what he did and what he is, but when you see him around town and they talk about him, he's just senile. He's safe from ever knowing. People pat him on the head and sympathize with him and say what bitches we are, and he believes them and that's that, the end of history. I can't stand that. " Her voice thrilled up the scale» [Idem, 303].

Замалчивание проблем разрушительно сказывается на обитателях фермы. Осознав, что он сотворил с дочерьми, Ларри быстро скатывается к сенильной деменции. В финале романа Пит совершает самоубийство, а Тай вынужден распрощаться с мечтами о свиноферме. Патриархат в романе зиждется на кодексе молчания. Так, о насилии со стороны Ларри, Тай замечает:

«Maybe it happened. I don't say it didn't. But it doesn't make me like her [Роуз. – Д. П.] any more. I think people should keep private things private» [Idem: 340].

Тай, вероятно, не осознаёт, что именно заговор молчания позволил

Ларри творить свои грязные дела на протяжении долгого времени. Смайли же предлагает феминистскую альтернативу, смысл которой заключается в том, что проблемы стоит обсуждать, делиться ими с окружающими. В этом разном подходе к переживанию страданий, по наблюдению Джинни, заключается одно из коренных отличий мужчин и женщин:

«...there seemed to be a dumb, unknowing quality to the way the men had suffered, as if, like animals, it was not possible for them to gain perspective on their suffering. They had us, Rose and me, in their suffering, but they didn't seem to have what we had with each other, a kind of ongoing narrative and commentary about what was happening that grew out of our conversations...» [Idem: 113].

В «Тысяче акров» отсутствует картина трогательных отношений между сёстрами, речь не идёт о полнейшем взаимопонимании между ними. Соперничество сестёр из-за Джесса Кларка, кульминацией которого является попытка Джинни (вслед за Гонерильей) отравить Роуз, лишь подтверждает правило «где тонко, там и рвётся», ибо их дружба никогда не отличалась прочностью. Кэролайн, по-видимому, вообще не воспринимает всерьёз слова сестёр:

«"I just won't listen to you! You never have any evidence! The evidence isn't there! You have a thing against Daddy. It's just greed or something." She abruptly looked me in the face. "I realize that some people are just evil." For a second, I thought she was referring to Daddy. Then I realized she was referring to me. But I was unmoved. There was not even the usual inner clang of encountering dislike. This was Caroline. Truly we were beyond like and dislike by now» [Idem: 363].

«Тысяча акров» – опыт ухода от традиционного (представленного Брэдли и др.) прочтения «Короля Лира», попытка услышать и понять Гонерилью и Регану. Разрешая Джинни «объясниться», но уже не для того, чтобы выполнить волю отца, подобно Корделии в «Короле Лире», а ради свободного от рекурсивного морализаторства выражения своей позиции, Смайли преследует феминистские цели и пользуется феминистской стратегией. Однако Джинни – дочь своего отца не только в прямом, но и в фигуральном смысле: в конце романа её голос звучит бескомпромиссно, её правда стала единственно возможной. Если на мужчин в «Тысяче акров» пагубно повлиял существующий на ферме кодекс молчания, то на женщинах не менее разрушительно сказалось раскрытие семейных тайн.

Проблема амбивалентности осталась неразрешённой. Читателю

оставлен выбор: доверять Джинни как рассказчице или нет. Но, очевидно, что её рассказ выстрадан и несёт следы собственного горького опыта: хотя она и выживает, но всё же остаётся жертвой. Эксплуатируя двусмысленность некоторых эпизодов, а подчас и отдельных слов в «Короле Лире», Джейн Смайли развивает и усложняет эмоциональную канву шекспировской пьесы. Массовый читатель в этом замысловатом процессе рискует воспринять лишь замену полюсов – с «плюса» на «минус» – по сравнению с первоисточником. Именно поэтому в сознании широкой читательской аудитории за «Тысячей акров» закрепились слава «версии Гонерильи».

Конец книги вряд ли можно назвать жизнеутверждающим – Смайли далека от того, чтобы выступить в роли утешителя (в противоположность Тейту). Взамен этого читательскому вниманию предлагается сильная феминистская проза и интригующая переработка шекспировского сюжета.

### *Модификация образа призрака в пьесах Шекспира*

Представляется, что образ призрака привлекал внимание драматурга еще на заре писательской карьеры. Уже в «Генрихе VI» («Henry VI», 1589–91) есть несколько отсылок к миру духов, а в ранней «наипревосходнейшей и прежалостной» [Шекспир, 1902–1905: 181] любовной трагедии Шекспира Джульетта, прежде чем выпить содержимое склянки, восклицает:

O, look! methinks I see my cousin's ghost  
Seeking out Romeo, that did spit his body  
Upon a rapier's point.

Act IV, sc. 3 [Shakespeare, 1906: 860].

С появлением «Ричарда III» («Richard III», 1592–93) духи начинают занимать полноправное место в ряду персонажей пьес Шекспира. В эпизоде с призраками жертв Ричарда, атакующими его накануне Босуортского сражения, драматург в целом следует за своими предшественниками. Так, в сборнике «Зерцало правителей» («A Mirror for Magistrates», 1563), «главном елизаветинском образце» [Оден, 2008: 17] жанра пьесы-хроники (chronicle play), в истории о «трагической жизни и смерти Ричарда III» Сегара (Segar) несчастный король возглашает:

I thought that all those murdered ghosts, whom I  
By death had sent to their untimely grave,  
With balefull noise about my tent did crie,  
And of the heav'ns with sad complaint did crave,

That they on guiltie wretch might vengeance have:  
To whom I thought the Judge of heav'n gave eare,  
And gainst me gave a judgement full of feare [Segar, 1815: 803].

В анонимной «The True Tragedie of Richard III» (?1590) схожая мысль появляется снова:

Richard. Meethinkes their ghoasts come gaping for revenge,  
Whom I have slaine in reaching for a Crowne;  
Clarence complaines and crieth for revenge.  
My Nephues bloods, Revenge, revenge, doth crie.  
The headlesse Peeres come preasing for revenge.  
And euey one cries, let the tyrant die [The True Tragedy: 61].

У Шекспира:

Methought the souls of all that I had murder'd  
Came to my tent; and every one did threat  
To-morrow's vengeance on the head of Richard.  
Act V, sc. 3 [Shakespeare, 1906: 768].

Духи убитых Ричардом людей по своему характеру схожи с призраками из трагедий Сенеки, особенно в том, что они представлены как духи мщения. У Шекспира в «Ричарде III» духи жертв короля выглядят как инструменты некоего божественного возмездия, которое не даст преступнику восторжествовать в его злобе, но потребует мести кровь за кровь. Подобная идея традиционно находила выражение в образах эриний, фурий, греческой богини Немезиды. Например, «NEMESI Dea» и «FURIE infernali» фигурируют в списке *dramatis personae* у Чинцио (Cinzio, 1504–1573) в «Орбекке» («Orbecche», 1541). По данным энциклопедии Джона Фина (Phin, 1832–1913), Немезида упоминается в пьесах Шекспира лишь один раз – в 7 сцене IV акта первой части «Генриха VI» [Phin, 1902: 185]. Формально это не дает оснований для выделения связанного с этим образом устойчивого мотива возмездия. Но в качестве невидимой силы, которая направляет ход драмы, богиня мести дает знать о себе в пьесах Шекспира снова и снова. Тени жертв Ричарда – это силы, крадущие у него храбрость: король ассоциирует выходцев с того света с мучающей его «*coward conscience*» [Shakespeare, 1906: 767]. Фантомы сделали все, чтобы лишить Ричарда мужества и решимости перед битвой. Представляется, что в «Ричарде III» читатель сталкивается с дальнейшим развитием «концепта Немезиды».

Происходит это в тот момент, когда духи не останавливаются на произнесении скорбных проклятий в сторону короля, а всякий раз обращаются со словами дружеской поддержки к Ричмонду. Из вышеназванных произведений, посвященных фигуре Ричарда III, только у Шекспира эпизод с призраками выстроен антитетически.

Однако в сцене на Босуортском поле обнаруживаются и другие новаторские приемы. В отличие от автора (-ов) «True Tragedy», Шекспир не довольствуется повествованием, заменяя его драматическим действием. Он заставляет привидения воочию появляться, вкладывая слова прямо в их уста.

Шекспировские привидения внешне никак не связаны с классической мифологией. Вместо этого автор вводит в текст отдельные элементы родной ему фольклорной традиции, вроде суеверий, примет, преданий о духах и т. д. Так, напуганный призраками Ричард говорит: «The lights burn blue» [Shakespeare, 1906: 767].

В сюжетах шекспировских комедий и исторических хроник второго периода (1594–1601) в целом отсутствует вмешательство потусторонних сил.

Тем не менее Шекспир, видимо, осознавал потенциальную ценность преданий о привидениях для своих драм. Доказательством могут служить встречающиеся у него в это время отсылки к миру духов. К примеру, безутешный Ричард II из одноименной хроники (1595), рассуждающий о «graves and worms and epitaphs», с охотой делится со своими спутниками печальными историями из жизни королей:

How some have been deposed, some slain in war,  
Some haunted by the ghosts they have deposed;  
Some poison'd by their wives; some sleeping kill'd;  
All murdered.

Act III, sc. 2 [Shakespeare, 1906: 522].

Или во второй части «Генриха IV» (1598) леди Перси, упрекая Нортумберленда за предательство Хотспера в битве при Шрусбери, восклицает:

Never, O never, do his ghost the wrong  
To hold your honour more precise and nice  
With others than with him!

Act II, sc. 3 [Shakespeare, 1906: 576].

Но привидение по своей сути – фигура трагическая, поэтому неудивительно, что именно в трагедиях Шекспира этот образ раскрывается как никогда прежде в его пьесах.

В шекспировском «Юлии Цезаре» («Julius Caesar», 1599) явление призрака Бруту в лагере у Сард носит иной характер, нежели визит потусторонних сил в шатер Ричарда III. В последнем случае духи жертв короля остаются «привидениями из грез», сродни призраку Патрокла из 23 песни «Илиады» («Ιλιάς») [Гомер, 1978: 430], хотя с позволения драматурга их может видеть и слышать зритель. Бруту же призрак является, когда тот читает в своей палатке. Шекспир не дает прямых указаний, позволяющих расценивать духа как иллюзию, рожденную затуманенным от усталости сознанием Брута, поэтому вопрос о природе этого фантома по сей день остается открытым.

В научной литературе уже десятки раз указывалось на то, что «Юлий Цезарь» в большой степени опирается на «Жизнеописания» Плутарха (Πλούταρχος, ок. 45–ок. 127) [Shakespeare, 1906: 867]. Однако заимствованный из перевода античного источника эпизод с вмешательством потусторонних сил подвергается у Шекспира значительной трансформации. В плутарховой «Жизни Брута» «история с привидением» выглядит следующим образом:

«... говорят, Брут видел великое знамение. [...] ... шатер его был освещён слабым светом среди глубокой ночи; в стане его господствовала тишина. Брут был погружён в задумчивость и рассуждал сам с собою; ему казалось, что кто-то вошёл – взглянул на дверь – и увидел страшный и необыкновенный призрак: тело чудовищное и ужасное, которое в молчании стояло перед ним. Брут осмелился спросить его: "Кто ты, из богов ли или людей, и зачем ты пришёл ко мне?" Призрак отвечал ему: "Я злой твой гений; ты увидишься со мной при Филиппах". Брут, нимало не смутившись, отвечал: "Увижусь"» [Плутарх, 2007: 1215].

Ни в этом отрывке, ни в следующем за ним изложении состоявшегося наутро разговора Брута с Кассием о смысле ночного видения не содержится и малейшего намека на то, что «страшный и необыкновенный призрак» есть призрак убитого Цезаря. Между тем у Шекспира это именно так, и данное авторское дополнение позволяет соотнести «призрачные» сцены из «Юлия Цезаря» и «Ричарда III»: везде тень убитого является убийце. Шекспир сохраняет слова Плутарха («*Ghost. Thy evil spirit, Brutus*» [Shakespeare, 1906:

889], но в свете того, что произносит их привидение Цезаря, слова эти приобретают новый, еще более зловещий смысл. Тень Цезаря выступает как воплощение предчувствия Брутом неминуемой гибели своего дела и своего же личного поражения. Собственно, сам Брут в трагедии говорит о том, что повторное явление призрака на Филиппийских полях расценивается им как знак, что его час пробил:

The ghost of Caesar hath appear'd to me  
Two several times by night; at Sardis once,  
And, this last night, here in Philippi fields:  
I know my hour is come.  
Act V, sc. 5 [Shakespeare, 1906: 893].

Даже в «Юлии Цезаре», трагедии на античный сюжет, зритель сталкивается с суевериями елизаветинской Англии. Призрак Цезаря ничего не говорит об ужасах Тартара, но при появлении духа светильник Брута горит тусклым огнем [Shakespeare, 1906: 889].

Нарушая хронологический порядок, можно сказать, что наибольшее функциональное сходство с призраком Цезаря обнаруживает дух Банко в «Макбете» («Macbeth», 1606). Отличает же его то, что этот образ не заимствован из источников, он плод воображения самого драматурга [Shakespeare, 1906: 1007]. Вероятно, необходимость в такой фигуре появилась в «Макбете» в силу особенного состояния духовидца. Разгоряченная фантазия кельтского вождя, явившая ему кинжал в первой сцене второго акта, и голос, кричащий «Sleep no more! Macbeth does murder sleep!» [Shakespeare, 1906: 1014], – во второй, не могли не пробудить к жизни дух убитого Банко.

Привидение Банко ничего не произносит, но его молчание страшнее иных слов. Это подчеркивается тем, что дух исчезает, когда Макбет, собравшись с силами, приглашает его заговорить. Примечательно, что оба появления фантома непосредственно сопряжены с лицемерными пожеланиями Макбета о том, чтобы «our dear friend Banquo, whom we miss» [Shakespeare, 1906: 1021] присутствовал на пиру. В сходной манере исчезновения призрака напрямую зависят от действий Макбета: в первый раз тень Банко распадается при смелом вызове на разговор, во второй – послушавшись приказания:

Hence, horrible shadow!  
Unreal mockery, hence!



Act III, sc. 4 [Shakespeare, 1906].

Никто, кроме Макбета, не видит выходца с того света, однако дух Банко есть в списке действующих лиц и его присутствие на сцене оправдано сценическими ремарками. Так «реален» ли призрак Банко или он лишь бред Макбета? Ответить на этот вопрос попытался профессор Брэдли:

«On the whole, and with some doubt, I think that Shakespeare (1) meant the judicious to take the Ghost for an hallucination, but (2) knew that the bulk of the audience would take it for a reality. And I am more sure of (2) than of (1)» [Bradley, 1908: 493].

Представляется все же, что призрак Банко – галлюцинация. Тот факт, что его видят зрители (Брэдли ссылается на свидетельство астролога Саймона Формана (Forman, 1552–1611)), в данном случае не является аргументом: ведь они видят и фантомов Ричарда III, которые приходят к нему во сне.

Вышеприведенные примеры позволяют высказать следующее соображение: призраки жертв Ричарда – дети его «совести робкой» [Шекспир, 1957: 570], привидение Цезаря – облеченное в форму фантома осознание Брутом своей ужасной ошибки и предчувствие поражения республиканцев, а дух Банко – порождение взвинченного постоянной тревогой (ведь подозрения шотландских лордов крепнут) воображения Макбета. Во всех случаях выходцы с того света действуют как исполнители карающей воли Немезиды, однако Шекспир привнес ряд новшеств в существовавшие до него каноны изображения призраков.

### ***Вопросы и задания***

1 *Дайте Вашу версию ответа на вопрос: «Почему Гамлет медлит с отмщением?»*

2 *Дайте описание персонажей этого общества: Полония, Офелии, Розенкранца, Гильденстерна.*

3 *Где обучался Гамлет и как это отразилось на его взглядах?*

4 *Попытайтесь выучить монолог Гамлета наизусть.*

5 *Каким показан Гамлет в трагедии? Перечислите черты его образа и опишите те сцены, в которых они проявляются.*

6 *Расскажите, пользуясь комментариями к хроникам Шекспира, о том, какие исторические события были положены в их основу.*

7 *Каким был исторический Ричард III? Как шекспировский образ соотносится с историческими фактами?*

### **Темы рефератов и докладов**

- 1 *Тема поэта и поэзии в сонетах Шекспира.*
- 2 *Развитие жанра сонета в европейской литературе.*
- 3 *Трактовка «Гамлета» писателями.*
- 4 *Понятие об исторической хронике.*
- 5 *Источники сюжетов и проблематика исторических хроник Шекспира.*
- 6 *Война Алой и Белой роз и роль в них Ричарда III.*
- 7 *Образ Ричарда III в исторических хрониках Шекспира.*
- 8 *Экранизации пьес Шекспира.*

### **Рекомендуемая литература:**

- 1 *Гундольф Ф. Шекспир и немецкий дух / Ф. Гундольф. – Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2015.*
- 2 *Котт Я. Шекспир – наш современник / Я. Котт. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2011.*
- 3 *Шведов Ю. Ф. Вильям Шекспир: исследования / Ю. Ф. Шведов. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1977.*

## ТЕМА 4. ТВОРЧЕСТВО ДАНИЭЛЯ ДЕФО

Дэниэл Дефо (Defoe) (ок. 1660–1731) родился в Лондоне в семье Джеймса Фо (Foe, 1631–1712) купца-пуританина. Переменил свою фамилию на Дефо около 1695 года. Почему он добавил «де» к своей фамилии – предмет спекуляций. Возможно, он решил вернуться к первоначальной фамилии семьи или хотел придать ей благородный оттенок. Во всяком случае, в свои средние тридцать лет он начал подписываться как Дефо. Посещал Академию Мортон (Morton, 1627–1698) для сектантов-раскольников в Ньюингтон-Грин с намерением стать священником, но ко времени женитьбы на Мэри Таффли (Mary Tuffley) в 1683–1684 гг., объехав практически всю Европу, устроился торговцем трикотажем в Корнхиллс.

Любовь Дефо к торговле пронизывает его произведения. Он написал бесчисленное количество эссе и брошюр по экономической теории, которые были впереди своего времени. Если бы он последовал собственным советам, он, без сомнения, стал бы богатым человеком. Его годы работы брокером подарили ему понимание человеческой природы, однако рискованные и беспринципные предприятия вместе с неудачами и ошибочными решениями чаще всего приводили его к долгам, обману и политическим махинациям. Тем не менее в своем уме и сердце Дефо, определённо, видел себя в роли надежного семейного человека среднего класса.

Им написано множество трактатов, в которых он демонстрировал, что считает себя экспертом во многих, если не во всех, семейных вопросах. Однако собственный брак Дефо, несмотря на продолжительность в 47 лет и наличие восьми детей, нельзя назвать образцом супружеского счастья. Неустойчивые финансовые успехи писателя, его продолжительные поездки за границу и отсутствие в период бегства от врагов и кредиторов неизбежно испытывали бы терпение пусть даже самой любящей супруги.

Дефо принимал участие в восстании герцога Монмута (Monmouth, 1649–1685), а в 1688 году присоединился к наступающим войскам Вильгельма III (William Henry, 1650–1702). Главным образом из-за убытков, понесенных при страховании судов во время войны с Францией, Дефо столкнулся с банкротством в 1692 году. От кредиторов, горячо преследующих его, он скрылся в убежище для должников в Бристоле, и оттуда ему удалось договориться об условиях, которые спасли его от унижения тюремного заключения. В течение десяти лет он выплатил большую часть своего долга.

К сожалению, Дефо никогда полностью не оправился от этого краха. Долги преследовали его всю жизнь. Это обстоятельство проявилось в его двусмысленных политических действиях и огромной плодовитости как писателя. Первым его значительным произведением был «Опыт о проектах» (*An Essay upon Projects*, 1697), затем последовал «Чистокровный англичанин» (*The True-Born Englishman*, 1701) – невероятно популярная в своё время сатирическая поэма о предубеждениях против короля, рожденного в другой стране, и его голландских друзей. В 1702 году вышел памфлет «Кратчайший способ расправы с диссентерами» (*The Shortest Way with Dissenters*), в котором Дефо, сам диссентер, иронически требовал всеобщего и свирепого подавления инакомыслящих; за этот всеми замеченный памфлет он был подвергнут штрафу, арестован (май–ноябрь 1703) и выставлен у позорного столба.

В тюрьме написал насмешливо-пиндарическую оду «Гимн позорному столбу» (*Hymn to the Pillory*). Английский политик Роберт Харли (*Harley*, 1661–1724) нанял его в качестве тайного агента. Между 1703 и 1714 годами Дефо разъезжал по всей стране, выполняя его поручения и ещё одного английского государственного деятеля, Сидни Годольфина (*Godolphin*, 1645–1712), собирая информацию и исследуя политический климат. Дефо написал множество памфлетов для Харли, в 1704 году он основал газету «Обозрение», в 1706 г. вышло **«Правдивое сообщение о появлении призрака некоей миссис Виль»** (*True Relation of the Apparition of one Mrs Veal*) – живо рассказанная «история с привидением».

Некоторые антиякобинские памфлеты в 1712–1713 годах привели к тому, что виги привлекли Дефо к суду и краткому тюремному заключению. Затем он основал новую газету для торговцев – «Меркатор» (*Mercator*) вместо «Обозрения».

Дефо написал около 560 сочинений – романов, памфлетов и газетных статей, но славу принесли ему произведения, созданные в конце его творческого пути. К моменту, когда Даниэль Дефо взял перо в руки, чтобы написать «Робинзона Крузо», примерно в возрасте пятидесяти восьми лет, за его спиной был более широкий спектр опыта, чем у большинства людей за всю жизнь. В разное время он был торговцем, производителем, страховщиком кораблей, осужденным, солдатом, мошенником, шпионом, беглецом, политическим деятелем и, конечно же, писателем.

Он является автором более пяти сотен произведений по политике, географии, преступности, религии, суевериям, браку и психологии. «Робинзон Крузо» вышел в 1719 году, «Дальнейшие приключения Робинзона Крузо» (Farther Adventures...) – всего через несколько месяцев. В течение следующих пяти лет вышли самые значительные художественные произведения Дефо: «Капитан Синглтон» (Adventures of Captain Singleton, 1720); «Радости и горести знаменитой Молль Флендерс», «Дневник чумного года» и «История полковника Жака» (Colonel Jack) (1722), «Роксана» и «Записки кавалера», статьи об английском разбойнике Джеке Шеппарде (Sheppard, 1702–1724). «Записки капитана Джорджа Карлтона» (1728), по всей вероятности, принадлежат большей частью его перу. «Путешествие по всему острову Великобритания» (Tour through the Whole Island of Great Britain), путеводитель в трех томах (1724–1726), – живой рассказ из первых рук о состоянии страны. Влияние Дефо на развитие английского романа огромно, и многие рассматривают его как первого истинного романиста. Он был мастером ясной прозы и яркого повествования, обладал журналистской любознательностью и любовью к реалистической детали. Особенности его дарования сделали его одним из величайших репортеров своего времени, равно как и обладающим огромным воображением писателем, который в «Робинзоне Крузо» создал один из самых известных литературных мифов. Обращение к повседневной жизни, занимательность и простота повествования, реалистическая достоверность описаний, пристальное внимание к подробностям и глубина философских обобщений снискали литературному наследию Дефо беспрецедентный успех.

Дефо скончался 24 апреля 1731 года от инсульта и был похоронен на Банхилл Филдс, кладбище для диссентеров. Его жена была похоронена рядом с ним 19 декабря того же года.

***Правдивое сообщение о появлении призрака некоей миссис Виль  
(True Relation of the Apparition of one Mrs Veal)***

Малоизвестное произведение Дефо «Правдивый рассказ о явлении миссис Виль...» является превосходной иллюстрацией творческого метода автора.

Считается, что повесть была написана по просьбе издателя, для того

чтобы содействовать продаже английского перевода книги Шарля Дрелинкура (Drelincourt, 1595–1669) «Consolations de l'âme fidèle contre les frayeurs de la mort» (1651).

В рамках чисто коммерческого заказа Дефо создал историю о призраке, рассказанную с такой спокойной серьезностью, тщательным вниманием к деталям и искренностью, что читатель невольно принимает каждое слово на веру. Дефо анализирует и оценивает вспомогательные обстоятельства и косвенные улики, как искусный следователь. Призрак миссис Виль обсуждает самые обыденные вещи, такие как фасон платья или разбитый сервиз, и именно тривиальность темы делает рассказ убедительным.

Сознавая, что попытка украсить такую историю живописными деталями вряд ли вызвала бы доверие, автор излагает события сухо, просто, логично, словно здравомыслящий обыватель. «Миссис Виль», одно из первых произведений «готического» жанра в истории литературы, заложившее основы целой традиции, в плане правдоподобия и достоверности далеко опережает все другие примеры этого же жанра.

### ***Робинзон Крузо***

«Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» (The Life and Strange and Surprising Adventures of Robinson Crusoe) – роман Дефо. История основана на приключениях Александра Селкирка на одном из необитаемых островов архипелага Хуан-Фернандес. Селкирк (Selkirk, 1676–1721) был участником каперской экспедиции под руководством Уильяма Дампира (Dampier, ?1651–1715), предпринятой в 1703 году. Он был высажен на необитаемый остров архипелага Хуан-Фернандес в 1704 г. по собственной просьбе после ссоры с капитаном Томасом Страдлингом, где и оставался до 1709 г., когда его спас другой английский капер, Вудс Роджерс (Rogers, ?1679–1732). Ричард Стил (Steele, 1671–1729) 3 декабря 1713 года опубликовал в «Англичанине» рассказ о его экспедиции. Дефо положил его историю в основу сюжета «Робинзона Крузо», а Уильям Купер (Cowper, 1731–1800) – стихотворения «The Solitude of Alexander Selkirk». Дефо добавил в свой рассказ множество вымышленных деталей и персонажей. Убедительное повествование об увенчавшихся успехом усилиях потерпевшего кораблекрушение Крузо выжить в одиночку принесло автору славу талантливого рассказчика; «Робинзона» многие считают первым английским ро-

маном. Дефо было почти 60 лет, когда он его закончил. Автор в подробностях рисует жизнь своего героя на острове: как Крузо построил себе дом, приручил коз и сделал лодку; описывает его душевные волнения, вызванные появлением каннибалов, спасение им от смерти туземца, которого он потом оставил при себе и назвал Пятницей, и, наконец, прибытие английского корабля и спасение Крузо. Продолжение романа – «Дальнейшие приключения Робинзона Крузо» (The Farther Adventures of Robinson Crusoe, 1719) – рассказывает о том, как Робинзон с Пятницей вторично посещают остров; при отплытии на них нападают туземцы на пирогах, и в этом столкновении погибает Пятница.

### *Молль Флэндерс*

«Радости и горести знаменитой Молль Флендерс» (The Fortunes and Misfortunes of the famous Moll Flanders) – роман Дефо, написанный в форме автобиографии женщины, мать которой была сослана за воровство в Виргинию вскоре после рождения героини. Она рассказывает о своем обольщении, о последующих замужествах и связях, о путешествии в Виргинию, где она нашла свою мать и обнаружила, что по неведению вышла замуж за собственного брата. Покинув его и вернувшись в Англию, она становится очень удачливой воровкой, но в конце концов попадает, и её высылают в Виргинию вместе с одним из её прежних мужей, грабителем. Там им удаётся нажить состояние и стать плантаторами, и они коротают свой век в атмосфере раскаяния и благополучия.

### *Дневник чумного года*

«Дневник чумного года» (A Journal of the Plague Year) – сочинение Дефо. Повествование идет от лица жителя Лондона, описывающего год Великой Чумы в 1665 году. Страшная болезнь постепенно распространяется, и людей охватывает ужас. Жуткие сцены, свидетелем которых стал вымышленный рассказчик, описаны с необыкновенной убедительностью. В «Дневнике» использовалась информация из различных источников, включая официальные документы. Некоторые сцены, возможно, заимствованы из «Удивительного года» (1603) Деккера (Dekker, ? 1572–1632).

### *Путешествие по всему острову Великобритании*

Дефо стоит у истоков жанра путевого очерка, или травелога, в Англии. В период наивысшего творческого взлёта, сразу после написания романов, Дефо издаёт фундаментальный труд – «Путешествие по всему острову Великобритании».

Герой этой книги, если воспользоваться сказанными по поводу хронотопа дороги словами М. Бахтина, путешествует *«по своей родной стране, а не в экзотическом чужом мире [...]* раскрывается и показывается *социально-историческое многообразие* этой родной страны» [Бахтин, 1975: 395]. О широте и многообразии познавательного материала, вошедшего в книгу, говорит сам автор в предисловии к первому тому: «In every county something of the people is said, as well as of the place, of their customs, speech, employments, the product of their labour, and the manner of their living, the circumstances as well as situation of the towns, their trade and government; of the rarities of art, or nature; the rivers, of the inland, and river navigation; also of the lakes and medicinal springs, not forgetting the general dependance of the whole country upon the city of London, as well for the consumption of its produce, as the circulation of its trade» [Defoe, 1962: 3].

Сетую на невозможность даже при такой широте охвата отразить все перемены в жизни страны, Дефо утверждал, что дать совершенно верный портрет Британии так же трудно, как сшить одежду точно впору растущему ребёнку. Тем не менее ему почти удалось справиться с этой трудновыполнимой задачей. Писатель удивительно точно улавливает тенденции социально-экономического развития страны, едва начавшиеся в то время. Острый взгляд журналиста и опыт бизнесмена надёжно помогали ему замечать взлет и процветание одних городов и упадок других. В описании Англии 1710-х годов автор находит черты, которые полностью проявятся только во второй половине столетия. Дефо рисует Англию на пороге промышленной революции.

Высокую информативность и познавательную ценность книги Дефо признавали и современники, и потомки. Вплоть до конца XVIII века книга регулярно переиздавалась и служила в качестве стандартного справочника и путеводителя по стране.

В наше время «Путешествие» остаётся ценным источником сведений для историков, социологов и экономистов. Маститый историк Дж. Тревельян (Trevelyan, 1876–1962) писал: «When a survey is demanded of Queen



Anne's England and its everyday life, our thoughts turn to Daniel Defoe, riding-solitary and observant through the countryside. It was one of his tasks to traverse Britain on such tours of reconnaissance; after his day's journey, in the inn of some market town, he wrote his report on local opinion to his employer, Robert Harley, a mystery-man like himself, and a lover of exact information secretly given. On Sundays he would attend the Dissenters' Chapel, observant of his fellow-worshippers and inquisitive as to their business affairs. For besides being a trader, – he was a Nonconformist, not indeed of the type laden with the proverbial conscience, for Defoe could be all things to all men, but a Puritan in his preference for solid work and homespun, to fashionable display. Like Cobbett who rode and wrote about England a hundred years after him, he was a realist and a man of the people, but he was not, like his successor, half blinded by rage against the powers that be. For the age of Anne was the prelude to a long era of content, and Defoe, more than Swift, was the typical man of his day. Defoe, 'the trader, hailed the advent of the era of business prosperity, as' heartily as Cobbett, the disinherited yeoman, bewailed the rural past. He first perfected the art of the reporter; even his novels, such as Robinson Crusoe and Moll Flanders are imaginary 'reports' of daily life, whether on a desert island or in a thieves' den. So then, the account that this man gives of the England of Anne's reign is for the historian a treasure indeed. For Defoe was one of the first who saw the old world through a pair of sharp modern eyes. His report can be controlled and enlarged by great masses of other evidence, but it occupies the central point of our thought and vision» [Trevelyan, 1957: 1–2].

Дефо оказался первопроходцем и в освоении жанра литературного путешествия. Он удачно нашел структуру, которая позволила организовать обширный и разнообразный материал, представленный в книге. Вся поездка изображена в виде последовательности маршрутов с отправной и конечной точкой в Лондоне. Таким образом, автор подчеркивает важность столицы для жизни страны, как материальной, так и культурной. Описание каждого маршрута представлено в форме писем.

До какой степени эти маршруты совпадают с реальными поездками Дефо по стране, остается неясным. Очевидно лишь отсутствие прямого соотнесения. Вероятно, Дефо объединил впечатления от нескольких поездок, совершенных в разные годы, с информацией, полученной из других источников. Читателю представляется не фактическое путешествие, а его модель, но модель так искусно созданная, что возникает ощущение полной правды.

В произведении Дефо заметно, что жанр путевого описания тогда только зарождался. Выбранная писателем эпистолярная форма является скорее внешним, декоративным приемом, не приобретшим еще глубины содержания. Кроме обращения и завершения, нет ничего, указывающего на эпистолярную форму изложения, адресат не имеет значения. Письма настолько обширны, что могли бы быть просто главами. Информация почти полностью вытесняет всё, даже образ путешественника-рассказчика описан очень скупо.

### **Вопросы и задания**

- 1 *Расскажите о жанровых особенностях романа.*
- 2 *В чем особенность стиля романа? Почему Дефо использует документальный стиль?*
- 3 *Сравните историю Робинзона с историей развития человечества. Что общего и что различного?*
- 4 *Как ведет себя Робинзон на острове? Что влияет на жизнь героя: Божий промысел или собственная воля?*
- 5 *Прочитайте и прокомментируйте список «добро и зло» из дневника Робинзона.*
- 6 *Что говорит Робинзон о деньгах? Какая идея эпохи Просвещения заключается в этом эпизоде?*
- 7 *Как строятся отношения Робинзона с Пятницей?*
- 8 *Как изменился Робинзон за время испытаний?*

### **Темы рефератов и докладов**

- 1 *Иллюстрации к роману «Робинзон Крузо».*
- 2 *Кинематографические воплощения Робинзона.*
- 3 *Сопоставление книги и фильма 1964 года «Робинзон Крузо на Марсе».*

### **Рекомендуемая литература:**

- 1 *Алексеев М. П. «Робинзон Крузо» в русских переводах / М. П. Алексеев // Международные связи русской литературы. – Москва ; Ленинград, 1963. – С. 86–100.*
- 2 *Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения / А. А. Елистратова. – Москва, 1966. – С. 100–154.*

## ТЕМА 5. ТВОРЧЕСТВО ДЖОНАТАНА СВИФТА

Джонатан Свифт (Swift) (1667–1745) родился в Дублине, учился вместе с Уильямом Конгривом (Congreve, 1670–1729) в грамматической школе в Килкенни, затем продолжил образование в колледже Св. Троицы Дублинского университета. Свифт – двоюродный родственник Джона Драйдена. Был принят в доме сэра Уильяма Темпла (Temple, 1628–1699), где выполнял обязанности литературного секретаря. Сочинял пиндарические оды, по поводу одной из которых, по свидетельству С. Джонсона, Драйден заметил: «Cousin Swift, you will never be a poet» [Johnson, 1967: 7–8]. По возвращении в Ирландию принял духовный сан (1694), а в 1696 году вернулся в поместье Мур-Парк, где редактировал переписку Темпла и в 1697 г. написал «Битву книг», которая вышла в 1704 году вместе со «Сказкой бочки». В Мур-Парке он познакомился с Эстер Джонсон («Стеллой») (Johnson, 1681–1728).

После смерти Темпла в 1699 году Свифт вновь возвращается в Ирландию, где получает пребенду в соборе св. Патрика в Дублине. Его «Рассуждение о раздорах и распрях знати и общин в Афинах и Риме» (Discourse of the Contes and Distensions between the nobles and the commons in Athens and Rome) относится к 1701 году. В ходе многочисленных визитов в Лондон Свифт познакомился с Аддисоном (Addison, 1672–1719) Стилом и Сэвиллом (Savile, 1633–1695).

В 1708 году приступает к созданию серии памфлетов, касающихся церковной политики, среди которых «Доказательство невыгодности уничтожения христианства» (Argument against Abolishing Christianity), полное иронии. Позднее он напишет цикл эпиграмм на астролога Джона Партриджа (Partridge, 1644–?1714), а также «Описание городского ливня» ('Description of a City Shower') и «Описание утра» ('Description of the Morning') – поэмы 1709 года, в которых изображаются сцены из городской жизни.

Раздраженный союзом, заключенным вигами с раскольниками, он в 1710 году переходит в лагерь тори, резко критикует министров-вигов в «Икзэминер», которую редактирует, и в 1711 году выпускает памфлет «Поведение союзников» (The Conduct of the Allies), написанный с целью склонить нацию к миру. В 1713 году становится настоятелем собора св. Патрика. К тому времени он уже приступил к «Дневнику для Стеллы» (Journal to Stella), серии личных писем (1710–1713), адресованных Эстер Джонсон и её

компаньонке Ребекке Дингли, переехавшим в Ирландию в 1700–1701 гг. Они написаны простым языком и дают наглядное представление о рутинной жизни Свифта в Лондоне. Об отношениях Свифта со Стеллой известно немного: они носили личный характер и отличались взаимной привязанностью, возможно, их связывало некое подобие брачных уз.

В 1708 году в жизнь писателя вошла другая женщина, Эстер Ваномри (Vanhomrigh, ?1688–1723). Из поэмы Свифта «Каденус и Ванесса» становится ясно, что и их взаимоотношения носили личный характер. Как гласит молва, Эстер умерла от последствий глубокого потрясения, вызванного её ревностью к Стелле. Сама Стелла скончалась в 1728 году. В 1714 г. Свифт вместе с Поупом, Арбетнотом (Arbuthnot, ?1667–1735), Геем (Gay, 1685–1732) и другими писателями учредили прославленный «Клуб Мартина Скриблеруса».

В августе 1714 года он вернулся в Ирландию и спустя десять лет опубликовал свои знаменитые «Письма суконщика» (1724).

В 1726 г. он приехал в Англию и в том же году опубликовал «Путешествия Гулливера».

Некоторые из самых известных трактатов и отличающихся яркой индивидуальностью стихотворений Свифта были созданы в последние годы его пребывания в Ирландии: «Разговор о главном» (The Grand Question Debated, 1729), «Стихи на смерть доктора Свифта» (Verses on the Death of Dr Swift, 1731, опубликованы в 1739 г.) – ироничный рассказ о собственной жизни и творчестве; «Беседа» (1738) и иронические «Наставления слугам» (Directions to Servants, написаны ок. 1731 и опубликованы посмертно).

Он вёл переписку с Болингброком (Bolingbroke, 1678–1751) Поупом, Геем и Арбетнотом. Треть своего дохода Свифт регулярно жертвовал на благотворительные цели, еще одну треть оставлял на учреждение больницы св. Патрика для умственно отсталых (открыта в 1757 году). Симптомы болезни, от которой он страдал большую часть жизни (в наши дни полагают, что это была болезнь Меньера), особенно проявились в последние годы его жизни: он в такой степени страдал от упадка умственных и физических сил, что прослыл безумцем.

Он похоронен рядом со Стеллой в соборе св. Патрика в Дублине, на надгробии высечены слова его собственной эпитафии «ubi sacva indignalo iiltenus cor lacerare nequit» («где яростное негодование не может терзать его сердце»).

Почти все сочинения Свифта были опубликованы анонимно, и только за одно, «Приключения Гулливера», он получил авторский гонорар в 200 фунтов. С. Джонсона, Маколея (Macaulay, 1800–1859), Теккерей (Thackeray, 1811–1863) и других писателей отталкивали его суровый характер и резкость высказываний, а его произведения не пользовались популярностью в XVIII–XIX вв.

В XX в. возродился интерес к его биографии и творчеству, при этом критики делали акцент на трезвости суждения, силе убеждения и новаторских качествах его сатиры.

Свифт опубликовал также сочинения на политические темы, наиболее известные из которых «Размышления о важности "Опекуна"» (The Importance of the Guardian Considered, 1713) и «Общественный дух виггов» (The Public Spirit of the Whigs, 1714); памфлеты, посвященные ирландской проблематике, например «Скромное предложение» (A Modest Proposal, 1729); памфлеты, посвященные церковной политике; стихотворения, написанные по разному поводу, среди которых «Бавкида и Филемон» (1709), и другие сочинения.

### *Битва книг*

«Битва книг» (The Battle of Books) – сатирическое произведение в прозе Свифта, написанное во время пребывания автора в доме сэра У. Темпла. К 1697 году Темпл уже написал эссе, где сравнивал достоинства древних и современных сочинителей (в то время предмет оживленной полемики в Париже), в котором искренне превозносил поддельные «Послания Фалариса», чем навлек на себя осуждение со стороны Уильяма Уоттона (Wotton, 1666–1727) и Ричарда Бентли (Bentley, 1662–1742). Свифт подошел к тому же вопросу сатирически. Сюжет «Битвы» возник в ответ на требование современных сочинителей свергнуть с вершины Парнаса античных писателей. Реальному столкновению предшествует дискуссия между пауком, живущим в углу библиотеки, и пчелой, попавшей в его паутину. Эзоп подводит под спором черту: паук подобен современным сочинителям, которые стряпают сочинения, копаясь в своих внутренностях; пчела же, подобно древним, собирает мёд, обращаясь к природе.

Комментарий Эзопа вызывает у книг бешенство, и они вступают в схватку. Представителей древних, которым покровительствует Афина Паллада, ведут вперед Гомер, Пиндар, Евклид, Аристотель и Платон; сэр

У. Тэмпл командует союзниками; современные сочинители сражаются под началом Мильтона, Драйдена, Декарта, Гоббса, Скота и других при поддержке злобного божества Критицизма Мома. Битва ведется с большим вдохновением. Аристотель целится стрелой в Бэкона, но ранит Декарта. Гомер побеждает Гондиберта. Вергилий вступает в стычку со своим переводчиком Драйденом. Бойль пронзает Бентли и Уоттона.

### *Сказка бочки*

«Сказка бочки» (A Tale of a Tub) – сатира в прозе Свифта, написанная, по его утверждению, около 1696 года, однако опубликованная только в 1704 г. В предисловии автор рассказывает о морском обычае при встрече с китом бросать за борт пустую бочку, чтобы не дать ему напасть на корабль. Этим и объясняется название памфлета, цель которого – оспорить «Левиафана» Гоббса (Hobbes, 1588–1679) и отвлечь остроумцев своей эпохи от мелких придилок к недостаткам религии и власти. Свифт начинает повествование с притчи об отце, который оставил в наследство своим трем сыновьям, Петру, Мартину и Джеку, по кафтану, завещав им ни в коем случае не изменять его покрою. Петр олицетворяет собой римско-католическую церковь, Мартин (по имени Мартина Лютера) – англиканскую, Джек (по имени Джона Кальвина) – диссентеров. Сыновья постепенно отступают от отцовского запрета. В итоге Мартин и Джек ссорятся с высокомерным Петром, а затем и между собой и отделяются друг от друга. Повествование перемежается отступлениями о критиках, о «древних» и «новых» книгах, о безумии (последнее – один из ранних примеров мизантропии Свифта и его любви к парадоксу).

### *Письма суконщика*

«Письма суконщика» (The Drapier's Letters) – цикл памфлетов Свифта. Графине Кендал (Duchess of Kendal, 1667–1743) было даровано право выпускать медные монеты для употребления в Ирландии, и она продала его мастеру монетного двора Уильяму Вуду (Wood, 1671–1730) за 10 000 фунтов. В 1723 году ирландский парламент проголосовал против подобной сделки, и Свифт, написав от имени дублинского суконщика четыре письма, опубликовал их. В этих письмах он предсказывал разорение Ирландии, если вудовские полупенсовики будут пущены в обращение. Пятое письмо с протестом, тоже подписанное суконщиком, было адресовано Роберту

Молсворту (Molesworth, 1656–1725). Эти письма произвели грандиозный эффект, и правительство вынуждено было отказаться от проекта, выплатив Вуду компенсацию. Таким образом Свифт сделался ирландским национальным героем.

### *Путешествия Гулливера*

«Путешествия Гулливера» (Gulliver's Travels) – сатирический роман Свифта, опубликованный в 1726 году. Замысел облечь свою сатиру в форму путешествия, вероятно, зародился у писателя во время заседаний «Клуба Мартина Скриблеруса», и он собирался выдать свое сочинение за часть «Мемуаров Мартина Скриблеруса». В первой части герой Лемюэль Гулливер, врач на торговом судне, потерпевшем крушение, попадает на остров лилипутов. В сравнении с их крошечными размерами пышность императорского двора, гражданская междоусобица обитателей острова и война с их соседями через пролив выглядят нелепо. Английские политические партии и религиозные разногласия высмеиваются автором, описывающим обладателей высоких и низких каблуков и спор о том, с какой стороны разбивать яйца – с тупой или с острой. Во второй части Гулливер попадает на побережье Бробдингнега, населенное великанами. Третья часть повествует о визите главного героя на остров Лапуту и соседний с ним континент и его столицу Лагадо. Здесь авторская сатира направлена против философов, ученых и историков, с особым намеком на финансовую пирамиду того времени – «Компанию Южных морей». Гулливеру выпадает возможность вызвать великих людей древних времен и понять, что история обманчива. Раса, обладающая бессмертием (струльдбруги), оказывается самой жалкой из всего рода человеческого. В четвертой части Свифт описывает страну гуингнмов, которая населена лошадьми, наделенными разумом. Рационализм, чистота и простота их общественного устройства контрастируют с жестокостью представителей племени йеху – животных в человеческом обличье. Их пороки, свойственные людям, Гулливер нехотя вынужден признать.

### *Вопросы и задания*

- 1 Подготовьте краткий обзор жизни Дж. Свифта.*
- 2 Как возник и был воплощен замысел «Путешествий Гулливера»?*
- 3 Какие источники легли в основу этого романа?*

*4 Какие объекты подверглись сатирическому изображению в «Путешествиях»?*

*5 Приведите примеры аллегорий из третьей книги и объясните их смысл.*

***Темы рефератов и докладов***

*1 Основные литературные направления эпохи Просвещения.*

*2 Понятие о просветительском реализме.*

*3 Мироззрение Свифта.*

*4 Жанровая природа и структура «Путешествий Гулливера».*

***Рекомендуемая литература:***

*1 Муравьев В. С. Путешествие с Гулливером / В. С. Муравьев. – Москва, 1973.*

*2 Урнов Д. М. Робинзон и Гулливер. Судьба двух литературных героев / Д. М. Урнов. – Москва, 1973.*



## ТЕМА 6. ТВОРЧЕСТВО СЭМЮЭЛА РИЧАРДСОНА

Сэмюэл Ричардсон (Richardson) (1689–1761) родился в бедной семье и не получил образования. Молодой Сэмюэл, будучи благочестивым и усердным мальчиком, хотел стать священником. Его отец одобрял это решение, но, так как он был лишь плотником (то есть столяром, специализирующимся на внутренних работах в домах), не мог позволить себе оплатить университетское образование, которое требовалось для поступления в Церковь Англии. Старший Ричардсон разрешил Сэмюэлу выбрать запасную профессию, и молодой человек решил стать типографом по той причине, как он позднее рассказал своему голландскому переводчику, что это удовлетворило бы его желание читать.

Он начал своё ученичество в 1706 году и продолжал его семь лет. В течение этого периода он взял образование в свои руки и, несмотря на скупость своего наставника, который жалел каждый час, потраченный Ричардсоном на чтение, вскоре был близок к тому, чтобы стать одним из великих самоучек английской литературы. Он много читал, чтобы компенсировать недостаток формального образования, особенно классического, и его творчество отражает эти усилия.

В его письмах преобладает разговорный и народный язык, спонтанность над изобретательностью, искренность над иронией и т. д. Ричардсон основал собственное типографско-издательское дело в 1721 г.; в том же году женился на Марте Уайлд (Wilde). Занимался как печатанием, так и издательской деятельностью.

В 1723 году взялся за выпуск влиятельного журнала тори «Истинный британец» (True Briton). В 1720-х годах перенес раннюю смерть всех шестерых своих детей, а в 1731 г. – жены. В 1733 г. женился на Элизабет Лик (Leake), и четыре дочери от их брака выжили. Его «Спутник ученика» (The Apprentice's Vade Mecum, 1733) – книга наставлений.

В 1738 году он приобрел в Фулэме «деревенский» дом для отдыха, который всегда называл «Норт-Энд» и который позднее прославился своими чтениями и литературными вечерами.

В 1739 году опубликовал собственную, подчеркнута морализаторскую, версию «Басен» Эзопа (Ἠσώπoς, ?620–564 д.н.э). Одновременно со своим первым романом «Памела, или Вознагражденная добродетель»

(1740–1741) Ричардсон работал над письмовником «Письма... к и для некоторых друзей» (Letters... to and for Particular Friends, 1741). Любопытна версия о том, что именно этот письмовник и послужил отправной точкой для написания романа.

Как типограф, Ричардсон естественно имел обширные связи с книжным миром. Его продемонстрированное знакомство с литературным рынком заставило многих книготорговцев обращаться к нему за советом по литературному качеству их товаров.

Он также был плодовитым автором писем, и его репутация как такового заставила двух книготорговцев обратиться к нему в 1739 году с просьбой создать сборник образцовых писем. Этот письмовник представлял собой письма, которые снабжали неграмотных людей адаптивными трафаретами, а в своем содержании предлагали практические или моральные советы по поводу общих затруднений.

В работе «Письма...» Ричардсон обращался к ряду вымышленных ситуаций, включая ситуацию привлекательных служанок, подвергающихся заговорам против своей добродетели. Посреди процесса составления этих образцовых писем Ричардсон отложил их, чтобы подробно заняться ситуацией, которая особенно будоражила его воображение, ситуацией добродетельной служанки, отражающей назойливые ухаживания похотливого хозяина. Результатом этого нового проекта стала «Памела».

Назидательность и реализм «Памелы» заслужили всеобщую похвалу, однако некоторые места показались критикам неприличными, что заставило Ричардсона основательно пересмотреть второе издание романа. Подражания и поддельные «продолжения» убедили его в необходимости написать «Памелу, часть 2» (1741).

Слава не изменила образ жизни Ричардсона, как можно было бы ожидать, поскольку он продолжал своё дело в типографии и придерживался привычных увлечений, таких как написание писем. Главное изменение в его повседневной жизни, возможно, заключалось в том, что он смог завести дружбу с представителями аристократии. Для стремящегося к достатку представителя среднего класса контакт со знатными людьми удовлетворял его желание социального признания. Литературные фигуры, с которыми общался Ричардсон, такие как Сэмюэл Джонсон и иллюстратор Уильям Хогарт (Hogarth, 1697–1764), были выдающимися личностями, но, вероятно, они могли бы

стать его знакомыми даже если бы он остался лишь одним из известных типографов Лондона.

Вскоре появилась язвительная пародия на «Памелу» – «Шамела Эндрюс» (1741). Ричардсон считал её автором Филдинга (Fielding, 1707–1754) (как это почти наверняка и было), которого до конца жизни так и не простил. «История приключений Джозефа Эндрюса» Филдинга тоже начинается как пародия на «Памелу».

В 1733 году Ричардсон начал печатать материалы для палаты общин и в 1742 г. приобрел выгодный пост печатника её протоколов.

«Кларисса» (8 томов, 1747–1749) была сразу названа лучшим романом Ричардсона, но критиковалась как за растянутость, так и за чрезмерную откровенность некоторых сцен. Подобная же критика позже выдвигалась и против «Истории сэра Чарльза Грандисона» (7 томов, 1753–1754).

Ричардсон был другом доктора Джонсона, в чьем «Рассеянном» он печатался в 1750 году. Ричардсона традиционно считают одним из предшественников современного психологического романа.

Все его романы были эпистолярными по форме, которую он позаимствовал из более ранних английских и французских романов. «Письма», из которых состоят его романы, содержат много длинных пересказов разговоров. Он остро осознавал проблемы излишнего многословия и тщательно работал над сокращением своих первоначальных набросков, но его интерес к детальному анализу неизбежно приводил к увеличению объема произведений.

Репутация Ричардсона была противоречивой: он удостоился как исключительных похвал, так и суровой критики. Дени Дидро (Diderot, 1713–1784) поставил его в один ряд с Гомером и Софоклом, в то время как Филдинг и другие смеялись над морально неоднозначными элементами в творчестве Ричардсона.

Как бы то ни было, к концу жизни и ещё десятилетия после смерти Ричардсон имел степень международного престижа, которой не обладал ни один из современных ему английских писателей. Его романы были переведены на все основные европейские языки и продолжали вдохновлять эпигонов до конца века. Романы Ричардсона неоднократно адаптировались для театральных подмостков.

В поздние годы своей жизни Ричардсон страдал от нервного заболевания, которое, возможно, было болезнью Паркинсона. Писатель скончался от инсульта в возрасте 71 года.

## *Памела*

«Памела, или Вознагражденная добродетель» (Pamela, or Virtue Rewarded) – первый из трех романов Ричардсона, состоящий, как и все они, полностью из писем и дневников, где самому автору отводится роль «издателя». Он поднял жанр эпистолярного романа на неведомый для того времени уровень.

В «Памеле» шесть рассказчиков, но большинство писем и дневников написала главная героиня – Памела Эндрюс, тогда как «герой» мистер Б. – только два. Памела – молодая служанка, у которой в начале истории умирает хозяйка. Сын хозяйки, мистер Б., очарован Памелой и, бесчестно используя свое преимущество, всячески преследует её. Она с негодованием отвергает его ухаживания, покидает дом и, преследуемая Б., проявляет большую изобретательность, защищая себя. В конце концов Б., влюбившись в Памелу, решает принять ее условия и жениться на ней. Из-за успеха «Памелы» и появления множества сфабрикованных продолжений Ричардсон в 1741 году опубликовал продолжение – «Памела, Часть 2». Здесь Памела показана в разнообразных ситуациях: идеальная жена, терпеливо ведущая своего беспутного мужа к праведной жизни, преданная мать, вызывающая раскаяние у опустившихся людей.

Много внимания уделено в книге спорам на моральные, семейные и другие общедоступные темы. Пародийный роман «Памела Эндрюс» решительно высмеивает «ханжескую мораль» «Памелы». «История приключения Джозефа Эндрюса» Филдинга, также пародия на «Памелу», была опубликована в 1742 году.

## *Кларисса*

«Кларисса, или История молодой леди» (Clarissa, or The History of a Young Lady) – эпистолярный роман С. Ричардсона. Почти треть романа (состоящего из миллиона слов) представляют письма Клариссы Гарлоу, в основном адресованные Энн Хоу, и Ловеласа, адресованные Джону Белфорду. Во всем романе свыше двадцати корреспондентов. Кларисса, молодая леди из хорошей семьи, осаждаема ухаживаниями Ловеласа, беспринципного светского щеголя. Семья девушки, воспротивившись такой партии, прочит ей в мужья богатого Роджера Солмса, которого Кларисса не любит. Представившись её освободителем, Ловелас увозит Клариссу в Лондон, где она отвергает его поползновения и в то же время очарована его

обаянием и остроумием. Всё более распаясь её неприступностью, Ловелас становится настойчивее, прибегая к различным уловкам и угрозам, и в конце концов, воспользовавшись снотворным, он лишает её чести. Кларисса теряет рассудок, но потом разум возвращается к ней, и она готовится умереть как образцовая христианка. Измученного раскаянием Ловеласа убивает на дуэли кузен Клариссы полковник Морден.

### *Грандисон*

«История сэра Чарльза Грандисона» (Sir Charles Grandison) – роман С. Ричардсона. Он долго вынашивал планы создания образа «нравственного мужчины», который гармонировал бы с созданными им в «Памеле» и «Клариссе» женскими образами.

Роман, как и предыдущие, написан в эпистолярном жанре, однако местом действия впервые становится богатое, аристократическое общество, в кругу которого самому Ричардсону доводилось мало вращаться и о жизни которого он имел смутные представления. Наделенная красотой и получившая прекрасное образование Харриет Байрон приезжает в Лондон, где её окружают толпы обожателей, среди которых богатый и беспринципный сэр Харгрейв Поллексфен. Она оставляет без внимания его заигрывания, и по коварному плану Харгрейва её похищают с бала-маскарада, а затем после неудавшегося тайного венчания увозят в провинцию. Сэр Чарльз, до которого донеслись крики о помощи, когда он проезжал неподалеку в карете, приходит ей на помощь и препоручает её заботам своей добросердечной замужней сестры. Между ним и Харриет вспыхивают нежные чувства, но в день, когда она узнает о его любви, он должен отправиться в Италию. Выясняется, что в прошлом у Чарльза был роман с одной из самых знатных женщин в Европе, Клементиной делла Поретта, но религиозные расхождения помешали им соединиться. Горестные переживания расстроили психику Клементины, а её родители, готовые теперь пойти на всё ради излечения дочери, вызвали его в Италию. Однако, когда наступило исцеление, Клементина вновь заявила, что не может вступить в брак с еретиком, и сэр Чарльз, свободный от обязательств, возвращается в Англию, чтобы жениться на Харриет.

### *Вопросы и задания*

*1 Марксистский критик Арнольд Кеттл (Kettle, 1916–1986) сказал: «Pamela remains only as a record of a peculiarly loathsome aspect of bourgeois*

*puritan morality» [Kettle, 1960: 64–65]. Его возражение двойное: не только роман включает в себя набор ценностей, которые современные читатели должны отвергнуть, но и из-за этих устаревших ценностей он также перестает быть актуальным как произведение искусства. На Ваш взгляд, насколько справедлива эта критика?*

*2 Объясните влияние использования Ричардсоном эпистолярной формы на его роман «Памела». Как письма Памелы от первого лица и (почти) в реальном времени влияют на представление ее собственного характера и других персонажей? Имеет ли этот подход какие-либо ограничения?*

*3 Какие последствия для психологического становления мистера Б., как предполагает Ричардсон, являются результатом классовой принадлежности? Какие моральные сильные или слабые стороны ему внушило его воспитание?*

*4 Обсудите подход Ричардсона к физическим деталям. Какие виды деталей он включает, и как они способствуют нашему пониманию персонажей и тем?*

*5 Как «низкий» стиль речи и письма Памелы влияют на наше восприятие её характера и её истории?*

*6 Сравните образы двух домоуправительниц мистера Б., миссис Джервис и миссис Джукс.*

*7 Каково значение окружающего фона в романе «Памела»? Рассмотрите похищение Памелы из Бедфордшира в Линкольншир и её последующее возвращение в Бедфордшир.*

*8 Каково значение появления мисс Гудвин в конце романа «Памела»?*

*9 Каков в конечном счете единственный простой моральный урок, который проповедует роман «Кларисса»?*

### **Темы рефератов и докладов**

*1 Женственность и её значение в романе Ричардсона «Памела».*

*2 Добродетель в романе «Памела» Ричардсона.*

*3 Противостояние лицемерию в «Памеле» Ричардсона.*

### **Рекомендуемая литература:**

*1 Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения / А. А. Елистратова. – Москва, 1966.*

*2 Пинский Л. Ренессанс. Барокко. Просвещение / Л. Пинский. – Москва, 2002.*

## ТЕМА 7. ТВОРЧЕСТВО ГЕНРИ ФИЛДИНГА

Генри Филдинг (Fielding) – драматург и писатель, получил образование в Итоне, где познакомился и стал другом Литтлтона (Lyttelton, 1709–1773), который позже стал меценатом, и Питта Старшего (Pitt, 1708–1778).

Обосновался в Лондоне, намереваясь зарабатывать драматургией, и между 1729 и 1737 годами написал около двадцати пяти пьес, большей частью сатирических и фарсовых, в том числе и самую удачную – «Мальчик-с-пальчик».

В 1734 году женился на Шарлотте Крэдок, которая стала прототипом Софьи в «Истории Тома Джонса, найденныша» и героини «Амелии». Филдинг страдал от долгих периодов нищеты, во время которых ему помогал Ральф Аллен (Allen, 1693–1764). В 1736 году Филдинг принял руководство Новым театром, к открытию которого написал удачную сатирическую комедию «Пасквин» (Pasquin). Сатира метила в различные издержки современной Филдингу религиозной и политической жизни, в том числе и в предвыборные злоупотребления. Но «Исторический календарь за 1736 год» (The Historical Register for the year, 1736) оказался более свирепой политической сатирой, нежели правительство Роберта Уолпола (Walpole, 1676–1745) могло стерпеть, и Акт о театральной лицензии от 1737 года, вводящий цензуру лорда-камергера, положил конец карьере Филдинга-драматурга.

В 1739–1740 годах он издавал журнал «Борец». В 1740 году вышла «Памела» Ричардсона и завоевала громадный успех у публики. Филдинг выразил свое презрение к этому роману анонимной пародией «Апология жизни миссис Шамелы Эндрюс» (1741).

Слабое здоровье все больше мешало ему в карьере юриста, и, снова взявшись за перо, он создал роман-эпопею «История приключений Джозефа Эндрюса и его друга мистера Абрахама Адамса» (1742). В 1741 году Филдинг напечатал три тома сочинений, куда входили «Путешествие из этого мира в иной» и сокрушительная сатира «История жизни покойного Джонатана Уайлда Великого».

Его жена умерла в 1744 году, а в 1747 г. Филдинг шокировал общественность, женившись на Мэри Дэниел, служанке и подруге своей жены. С помощью Литтлтона он был назначен мировым судьей в Вестминстер в 1748 г., а в 1749 г. (год появления «Истории Тома Джонса, найденныша») его юридическая деятельность расширилась на всё графство Миддлсекс; его

назначили председателем ежеквартальных сессий в Вестминстере. Из своего суда на Бау-стрит он продолжал борьбу против коррупции и беззакония и вместе со своим единокровным слепым братом и служащим магистрата сэром Джоном Филдингом (Fielding, 1721–1780) ратовал за то, чтобы установить новые критерии честности в суде.

Он написал значительные труды и памфлеты, касающиеся законности, включая предложение об отмене публичной смертной казни через повешение.

В 1751 году опубликовал «Амелию» и вернулся к журналистике в 1752 г. с «Ковент-Гарден джорнэл». Он разработал план уничтожения преступных группировок, которые тогда процветали в Лондоне, и увидел успешное его претворение в жизнь.

Помимо своих социальных и политических занятий, Филдинг поддерживал литературные амбиции своей младшей сестры, Сары Филдинг (1710–1768). Думается, что Сара также оказала влияние на Филдинга в развитии некоторых областей его собственного писательского мастерства, в частности, в создании и изображении его основных женских персонажей. Астма, отеки и тяжёлая подагра вынудили Филдинга уйти на пенсию.

В 1754 году, в надежде поправить свое здоровье, он уехал в Португалию. Умер в Лиссабоне, и его «Дневник путешествия в Лиссабон» был опубликован посмертно в 1755 г. Филдинг традиционно считается самобытным мастером-новатором. Разрушив эпистолярный стиль своего современника Ричардсона и других писателей, он разработал первые современные романы на английском языке, ведущие напрямую к произведениям Диккенса (Dickens, 1812–1870) и Теккерея.

### *История Тома Джонса, найденыша*

«История Тома Джонса, найденыша» (The History of Tom Jones) – роман Г. Филдинга, опубликованный в 1749 году. Состоит из восемнадцати «книг», каждую из которых открывает вводная глава в форме эссе, посвященного какой-либо теме, связанной с развитием сюжета, – повествовательный прием, впоследствии заимствованный Теккереем и Джордж Элиот (Eliot, 1819–1880).

Некоторые из этих эссе представляют собой лучшие образцы прозы Филдинга, а роман в целом единодушно признается его самым выдающимся творением.



Том Джонс – подкидыш, обнаруженный в одну из ночей в постели богатого и щедрого мистера Олверти, давшего мальчику кров и образование, однако впоследствии отвернувшегося от него. Том, добрый, но подверженный человеческим слабостям малый, вызвал недовольство попечителя своей любовной связью с Молли Сигрим. Через некоторое время он влюбляется в красавицу Софью (дочь грубоватого и вспыльчивого охотника на лис сквайра Вестерна), чем навлекает на себя гнев своего наставника, религиозного педанта Твакема, и в довершение становится жертвой интриг со стороны молодого Блайфиля, племянника Олверти, который сам надеется жениться на Софье и ненавидит Тома. Том отправляется в путешествие в обществе своего школьного учителя Партриджа и переживает множество приключений (в том числе любовных). Между тем Софья, полная решимости избежать брака с Блайфилем, к которому ее подталкивает деспотичный отец, бежит из дома со своей служанкой, миссис Гонор Блэкмор, к родственнику в Лондон. В конце романа выясняется, что Том – сын родной сестры Олверти. Коварные интриги Блайфиля разоблачаются, Софья прощает Тому его неверность, и влюбленные наконец соединяются.

Концепция книги тесно связана с личной жизнью Филдинга. В то время он был глубоко потрясен смертью своей жены Шарлотты Крэдок в 1744 году, и его долговременная привязанность проявляется в утверждении, что образ Софьи Уэстерн основан на ней. В рассказе периодически звучат тоскливые комментарии о бессмертии писателя и его музы, а благородство и решимость Софьи делают ее образ подходящим памятником Шарлотте.

Роман был завершён только в 1748 году, почти год спустя после того, как Филдинг женился на Мэри Дэниэл, бывшей служанке его умершей жены. Она ожидала ребенка от Филдинга, и, несмотря на сплетни и общественную критику, он с гордостью поддерживал свою новую жену. Элементы их счастливых отношений отражены в успешном браке Найтингейла и Нэнси Миллер, показанном в романе.

Роман «История Тома Джонса», подобно своему одноименному герою, был жестоко осужден при своем дебюте. Разработка Филдингом новой формы литературного письма была названа развращенным и злонамеренным делом, хотя его цель явно заключалась в представлении читателю человеческой природы для исследования и комментирования, а не в протесте против ее различных слабостей.

Томас Шерлок (Sherlock, 1678–1761), епископ Лондона, утверждал, что землетрясения, потрясшие Лондон в феврале и марте 1750 года, были божественным наказанием за публикацию этого и других аморальных текстов. Ссылки на эпизоды случайного секса часто цитировались как неуместные, несмотря на намерение Филдинга (как указано в Предисловии) «to recommend goodness and innocence» [Fielding, 1955: 11].

Невзирая на критику, роман оказался успешным и занимал видное место в литературном каноне. Его популярность проявилась немедленно. Первое издание, напечатанное тиражом 2000 экземпляров, было распродано еще до официальной даты публикации, а за первый год было продано 10 000 экземпляров.

Роман был новаторским в отношении ясности описаний и характеристик, предлагавшим более аутентичные представления о людях и ситуациях, чем тексты того времени.

Амбиции Филдинга при создании произведения были велики. Он был осведомлен о глубине и широте творчества Шекспира и стремился достичь такой же сложности в своем письме. Его цель – представить читателю человеческую природу. Филдинг хотел, чтобы Том Джонс был реалистичным героем – человеком со своими желаниями, сильными и слабыми сторонами, чувствами, переход к добродетели у которого занял время и усилия.

«Том Джонс» – это процесс развития характера, комедийная повествовательная линия и исследование письма. Это литературное предприятие было смелым, амбициозным, драматическим и в конечном итоге успешным, навечно изменившим ход литературы. «Том Джонс», возможно, не был причиной землетрясений, но он привнёс свежесть и стилистическое разнообразие, которое было призвано развлекать и бросать вызовы читателям и критикам на десятилетия вперед.

### *Основные темы «Тома Джонса»*

#### *1 Человеческая природа*

Это первая главная тема, о которой говорит рассказчик в открывающей главе [Ibid.: 33]. Он не намерен делать какие-либо суждения о человеческой природе, а скорее желает представить ее так же, как блюдо на выбор в меню. Много критики в адрес «Тома Джонса» было вызвано развратным поведением персонажей, таких как Молли Сигрим, миссис Уотерс и Леди Белластон, не говоря уже о самом Томе Джонсе. Тем не менее Филдинг не

хотел создавать облигаторно-моральный текст, который игнорировал бы истину о людях.

Он считал, что у человеческой природы есть способность к добру и злу, и хотел исследовать эти противоречия. Кроме того, важно отметить, что Филдинг не отстаивал и не оправдывал какие-либо из нравственно недопустимых поступков своих персонажей, а лишь представлял их дела как шаги на пути к большей мудрости. Действительно, каждый из основных персонажей, упомянутых выше, проходит процесс обучения, и прощение предоставляется тому, кто его ищет.

В качестве примера можно привести Молли Сигрим – страстную и похотливую молодую женщину. Она очаровывает Тома и становится его первым сексуальным опытом. В конце романа Молли наконец устраивается с Партриджем, так что в итоге у нее появляется человек, который любит и поддерживает ее.

Напротив, Леди Белластон, не пожелавшая порвать с распутным образом жизни, не получает в нравственном аспекте никакой награды в повествовании.

Том принимает множество импульсивных решений и совершает моральные ошибки в течение сюжета, но он также обладает рядом положительных качеств, которые компенсируют его пороки. Цель Филдинга в развитии своих персонажей, в частности Тома, проиллюстрирована комментарием из предисловия: «I believe, it is much easier to make good men wise, than to make bad men good» [Ibid.: 11]. Другими словами, через Тома он выражает свою веру в то, что даже хорошие люди могут ошибаться, но это происходит по глупости.

## *2 Лицемерие*

Из всех слабостей человека Филдинг считал лицемерие наиболее подлым и разрушительным. Когда в третьей книге рассказчик говорит о Блайфиле, он делает следующее замечание о его двуличности: «A treacherous friend is the most dangerous enemy... both religion and virtue have received more real discredit from hypocrites, than the wittiest profligates or infidels could ever cast upon them» [Ibid.: 108].

Роман стремится выявить лицемерие в обществе через призму юмора. Гуди Сигрим осуждает Молли за то, что она забеременела, однако выясняется, что она сама родила ребенка через неделю после своей собственной

свадьбы. Кроме того, позже становится известно, что она «shared in the profits arising from the iniquity of her daughter» [Ibid.: 190]. Лицемерие низшего класса демонстрируется далее, когда на красивую Молли жестоко нападают в церковном дворе после посещения церкви в прекрасном наряде. Люди ведомы завистью, но маскируют ее моральными тонами, чтобы оправдать свою злобу.

Филдинг также раскрывает двойные стандарты медицинской профессии. Врачи часто неправильно ставят диагнозы, объявляя заболевания смертельными – так случается с Томом, Олверти и мистером Фицпатриком – лишь для того, чтобы увеличить свои доходы. Наиболее смешная из этих ситуаций происходит, когда капитана Блайфиля хватил апоплексический удар. Призываются два врача, но пациент уже мертв. Затем оба врача обследуют миссис Блайфиль, которой никакой помощи не требуется.

Такая ситуация устраивает обе стороны: врачи получают гонорар, а миссис Блайфиль продемонстрировала соответствующий приличиям уровень скорби по поводу смерти мужа.

Сквайр Вестерн меняет своё отношение к Тому в зависимости от того, как он воспринимает обстоятельства молодого человека. Изначально Том является близким другом сквайра и часто принимается в доме Вестернов. В молодости Том своим отважным поступком спасает Софью, чем вызывает благосклонность к себе со стороны сквайра, который заявляет: «I shall love the boy for it (за это поступок. – Д. П.) the longest day I have to live» [Ibid.: 137]. Однако эти чувства скоро меняются, когда он узнает, что любовь Софьи к Тому мешает ей заключить выгодный брак с Блайфилом. Сквайр категорически осуждает Тома и решает разлучить их. В свою очередь, уже это решение меняется, когда раскрывается происхождение Тома, а следовательно, его право на наследство. Тогда сквайр стремится к немедленной свадьбе между Томом и Софией и даже грубо предлагает, чтобы внук родился через девять месяцев. В целом, он выражает искренние чувства, но его мнение в основном определяется лишь жадностью.

### 3 Брак

Филдинг выступал за сбалансированный и счастливый брак. Он начал роман вскоре после смерти своей первой жены Шарлотты Крэдок и его глубокая привязанность к ней олицетворяется в образе Софьи. Он надеется увековечить память о Шарлотте через Софью, как он откровенно заявляет в начале 13-й главы: «Fortell me that some tender maid, whose grandmother is

yet unborn, hereafter, when, under the fictitious name of Sophia, she reads the real worth which once existed in my Charlotte, shall, from her sympathetic breast, send forth the heaving sigh» [Ibid.: 546].

Институт брака, как и другие вопросы, в книге рассматривается через разные уровни общества. Мы видим миссис Партридж и «envenomed wrath» [Ibid.: 77], с которым она атакует своего мужа, услышав спекуляции о том, что он сделал беременной Дженни Джонс. Гнев мистера Фитцпатрика по отношению к лейтенанту вызван завистью к остроумию жены. Ревность и несовместимость изобилуют в романе, и их разрушительные эффекты почти вынуждают историю досрочно завершиться. Филдинг использует аллюзию к «Ромео и Джульетте» Шекспира в угрозе Софьи пронзить своё сердце, но не выходить замуж за Блайфиля, и в угрозе сквайра выгнать ее, если она этого не сделает. Филдинг демонстрирует потенциальную возможность брака вызвать трагедию, даже если его герои благополучно избегают этого.

Перед завершением романа Филдинг женился на Мэри Дэниэл, своей горничной. Она была от него беременна, и Филдинг открыто выступил в поддержку нее, несмотря на возможный общественный скандал. Через отношения Найтингейла и Нэнси Миллер в романе показан потенциал счастья, возможного в союзе вне социальных предрассудков.

Миссис Вестерн в своих нескольких рассуждениях представляет принятое в высших классах английского общества социальное представление о браке. Она различными способами описывает брак как «...as men do offices of public trust, only as the means of making their fortunes, and of advancing themselves in the world» [Ibid.: 258]. Эта философия проявляется в ее поддержке лорда Фелламара как подходящего мужа для Софии, хотя он проявлял к ней физическую агрессию. Как и леди Белластон, она видит только финансовые и социальные последствия брачного союза.

#### *4 Контраст*

Филдинг любит контраст и эффективно использует его в романе. Это проявляется как через противопоставление сельской и городской среды, так и через персонажей и их действия. Первые противостоящие друг другу герои – Твакем и Сквер. Их взгляды и мировоззрение могут быть в лучшем случае дополняющими, а в худшем случае прямо противоположными: «Square held human nature to be the perfection of, all virtue, and that vice was a deviation from our nature in the same manner as deformity of body is. Thwackum, on the contrary,

maintained that the human mind, since the fall, was nothing but, a sink of iniquity, till purified and redeemed by the grace» [Ibid.: 106].

Сквайр Вестерн и миссис Вестерн – прямые противоположности в подходе к убеждению Софии выйти замуж по их желанию. Он настаивает на жестких методах, ограничивая свою дочь, тогда как миссис Вестерн предпочитает более цивилизованные способы.

Молли и София – объекты влечения Тома (хотя, конечно, не одновременно), но у них совершенно разные качества. Молли страстная, прямолинейная и будоражит физические желания Тома, тогда как София властвует и над его сердцем, и над его разумом.

Даже в тональности текста можно различить контраст. Том находится в самом низком эмоциональном состоянии, когда он томится в тюрьме, обвиненный в убийстве и инцесте. Его судьба резко меняется, когда обнаруживается, что он невиновен по всем статьям, и в конечном итоге он завоевывает уважение тех, кто выступал его обвинителями.

Филдинг был протестантом-латитудинарием. Это в значительной степени означает, что он считал, что человечество способно демонстрировать как добро, так и зло и свободно выбирать свой собственный путь. Его использование контраста в романе отражает эту философию, поскольку Том, достигая успеха и делая ошибки, находит путь к счастью.

### 5 Судьба

Повествователь часто направляет читателя к тому или иному событию или реакции, которые вызваны Судьбой. В тексте Судьба олицетворена как будто бы физическое существо или активный компонент сюжета. Её не рассматривают как сверхъестественную силу. Филдинг прилагает все усилия, чтобы избежать использования сверхъестественных сил как простого решения задач сюжета или характеристики. Вместо этого Судьба описывает, как собственные качества персонажа проецируются на события и обстоятельства. Олверти описан как «the favourite of both Nature and Fortune» [Ibid.: 35]. Очевидно, что его благоприятное положение скорее вызвано его собственными благотворными поступками, чем какой-либо загадочной силой. В частности, Том считает, что Судьба действует против него, и лишь к концу романа он понимает, что его судьба – или ее отсутствие – является его собственным творением: «But why do I blame Fortune? I am myself the cause of all my misery» [Ibid.: 741].

## 6 *Мудрость*

Мудрость – окончательная цель Тома, даже если он изначально этого не осознает. Как только он постигает мудрость, он достигает конца своего пути, и путь к Софии открывается перед ним. В частности, его мудрость заключается в признании того, что именно он, а не Судьба, определяет свой путь.

Приключения Тома позволяют ему накопить мудрость. Его отношения с Молли учат его, что женщины могут быть непостоянными. Его преданность Чёрному Джорджу и кража его банкнот этим же человеком показывают ему, что желание выбраться из нищеты может быть сильнее дружбы. Жестокие попытки Блайфиля уничтожить своего сводного брата указывают на то, что жадность может быть сильнее семейной верности.

Также есть положительные уроки, способствующие конечной мудрости Тома. Простые добрые поступки, такие как его отношение к нищему и разбойнику, могут принести богатые плоды. Любовь может оставаться постоянной несмотря на превратности судьбы. В конце концов он завоевывает свою Софию.

Жизнь Тома в Лондоне приносит ему дополнительную мудрость. Он узнает о хищнической природе дам, таких как леди Белластон. Найтингейл учит Тома, как себя вести в высшем обществе.

Возможно, самый важный урок, который усвоил Том, – это уважение к себе и окружающим его людям. В конце романа раскрывается основа успешного и долговременного союза Тома и Софии: «They preserve the purest and tenderest affection for each other, an affection daily increased and confirmed by mutual endearments, and mutual esteem» [Ibid.: 795].

## 7 *Деньги, богатство и жадность*

Деньги (и искушения, которые они предлагают) оказывают влияние на большую часть сюжета. Частью добродетели Тома является его беззаботное бескорыстие. Он еле-еле сводит концы с концами, но отказывается обналичить банкноту из кошелька Софии, даже когда она настаивает на этом. Его собственная бедность заставляет его принять ухаживания леди Белластон, но он почти немедленно передает деньги миссис Миллер, чтобы помочь ей и ее кузену.

У других персонажей гораздо больше слабостей в этой области.

Конечно, наиболее пагубным примером жадности является Блайфиль. Он сам и его отец разрушены своей жадностью. Капитан Блайфиль умирает

от апоплексии, страстно желая земель своего зятя. Из-за своей жадности он отрекается от своего брата после свадьбы с Бриджит, и его брат умирает от разбитого сердца. Наконец, молодой Блайфиль проявляет неутомимую жестокость к своему дяде и к Тому только для того, чтобы остаться единственным наследником Олверти.

Часть конечной мудрости Тома заключается в понимании, что люди ошибаются и должны быть прощены за свои слабости. Он проявляет большое понимание, когда прощает Чёрного Джорджа и Блайфиля за их поступки в конце романа.

### *Дневник путешествия в Лиссабон*

«Дневник путешествия в Лиссабон» (The Journal of a Voyage to Lisbon) – произведение Г. Филдинга, опубликованное посмертно в 1755 году. Когда Филдинг отбыл в Португалию в 1754 г. в надежде поправить здоровье, он был уже серьезно болен.

Он описывает всё, что происходит каждый день во время его трудной поездки: чудачества капитана Виля; оскорбления, которым подвергаются моряки; преданность жены и дочери; ужас, испытываемый во время штормов; закат солнца и восход луны на море, подробности о пище и напитках.

Он называет свой «Дневник» «*poffibly the production of the moft difagreeable hours which ever haunted the author*» [Fielding, 1755: 200].

Перед своей смертью, последовавшей в октябре в Лиссабоне, он подготовил его к печати.

### *Вопросы и задания*

*1 Какие общественные явления стали материалом для сатиры Филдинга?*

*2 Проследите жизненный путь Тома Джонса в романе Филдинга. Является ли этот персонаж идеальным? Какие черты его личности наиболее привлекательны и почему?*

*3 Какие испытания и приключения переживает герой на пути в Лондон? Смог ли он их преодолеть?*



**Темы рефератов и докладов**

1 Сельские сквайры и их окружение в романе Филдинга «История Тома Джонса, найденныша».

2 Элементы плутовского романа в «Истории Тома Джонса, найденныша».

**Рекомендуемая литература:**

1 Аникин Г. В. История английской литературы / Г. В. Аникин. – Москва, 1985.

2 Шкловский В. Б. Повести о прозе: Размышления и разборы : в 2-х т. Т.1. / В. Б. Шкловский. – Москва, 1966.

## ТЕМА 8. ТВОРЧЕСТВО Р. Б. ШЕРИДАНА

Ричард Бринсли Шеридан (Sheridan) (1751–1816) – сын Томаса Шеридана (Sheridan, 1719–1788), ирландского актера и руководителя театра, и миссис Френсиз Шеридан (Sheridan, 1724–1766).

В начале 1770-х годов Шеридан вступил в конфликт из-за любви к молодой женщине, красавице и певице Элизе Линли (Linley, 1754–1792), что привело к двум формальным и публичным дуэлям. Несмотря на серьезные травмы, полученные во время дуэли, Шеридан выздоровел и смог жениться в 1773 году на мисс Линли, с которой убежал во Францию. Находясь в стесненных обстоятельствах, решил попробовать себя в драматургии и всего за несколько недель написал пьесу «Соперники», которая была поставлена в «Ковент-Гардене» в 1775 году. Она создала Шеридану репутацию в фешенебельном обществе, к которому он так стремился, и вслед за ней в том же году вышли фарс «День святого Патрика, или Предприимчивый лейтенант» (St. Patrick's Day) и комедия «Дуэнья», а в 1777 г. – «Поездка в Скарборо» (A Trip to Scarborough).

В 1776 году Шеридан совместно с партнерами выкупил принадлежавшую Дэвиду Гаррику (Garrick, 1717–1779) половину доли театра «Друри-Лейн» и стал его руководителем. В 1777 г. он был избран в члены «Клуба» Сэмюэла Джонсона, и в том же году была поставлена его «Школа зловония». Пьеса пользовалась всеобщим одобрением, однако, несмотря на это, финансовые проблемы Шеридана стали еще острее.

В 1779 году «Друри-Лейн» полностью перешел в его собственность и была осуществлена постановка его новой пьесы – «Критик, или Репетиция трагедии».

Невзирая на успех своих пьес, Шеридан стремился блистать только на политической сцене. Он стал другом и союзником английского политика Чарльза Джеймса Фокса (Fox, 1749–1806), а в 1780 году одержал победу на парламентских выборах в Стаффорде.

В 1783 г. был назначен министром государственного казначейства и завоевал известность как блестящий оратор в палате общин. В 1787 г. Эдмунд Бёрк (Burke, 1729–1797) уговорил его выступить в поддержку отставки первого английского генерал-губернатора Индии Уоррена Гастингса (Hastings, 1732–1818), а произнесенная им пятичасовая яркая «Речь о Бегуме» обеспечила ему назначение представителем палаты на слушаниях дела в суде.

Он вступил в дружеские отношения с принцем-регентом и другими членами королевской династии. В 1792 г. умерла Элиза, и в том же году руководство вынуждено было снести театр «Друри-Лейн». Шеридан собрал 150 000 фунтов стерлингов на постройку нового здания театра.

В 1795 г. вступил в брак с Эстер Огл. В 1799 г. была поставлена пьеса «Писарро» (Pizarro), историческая трагедия, представляющая собой адаптацию пьесы Котцебу (Kotzebue, 1761–1819). Дружба Шеридана с Фоксом постепенно ослабевала, и, когда Уильям Гренвиль (Grenville, 1759–1834) образовал кабинет министров, Шеридану было предложено лишь казначейство по военно-морскому флоту. В 1809 г. новое здание «Друри-Лейн» было уничтожено пожаром, в 1811 г. Шеридан не был переизбран в парламент от Стаффорда, а в 1813 г. арестован за долги.

Он известен главным образом как автор двух великолепных комедий, хотя его речи и письма также опубликованы.

### *Соперники*

«Соперники» (The Rivals) – комедия Р. Б. Шеридана, поставленная в 1775 году. За этой пьесой закрепились репутация одной из наиболее увлекательных и гармоничных английских комедий.

Действие происходит в Бате. Капитан Абсолют, сын сэра Энтони Абсолюта, влюблен в Лидию Лэнгвиш, племянницу миссис Малапроп. Лидия, однако, игнорирует наследника баронета, и ему удастся добиться её благосклонности только под видом прапорщика Беверли. Но, если Лидия выйдет замуж без согласия тетки, она потеряет половину своего состояния, а миссис Малапроп не одобрит неравный брак. В Бат тем временем прибывает сэр Энтони, чтобы от лица сына сделать предложение Лидии Лэнгвиш. Миссис Малапроп с радостью дает согласие на этот брак. Капитан Абсолют не открывает Лидии свой обман, потому что боится, что потеряет её. Вскоре ирландец сэр Люциус О' Триггер провоцирует Боба Акра, также поклонника Лидии, который слышал об ухаживаниях Беверли, на то, чтобы потребовать у капитана Абсолюта бросить Беверли вызов. Сам сэр Люциус, убежденный, что любовные письма, которые он получил от миссис Малапроп, на самом деле от Лидии, тоже считает, что капитан Абсолют стоит у него на пути, и бросает ему вызов. Но когда Акр обнаруживает, что Беверли – на самом деле его друг Абсолют, он с облегчением отказывается от дуэли и от всех претензий на Лидию. Недоразумение с сэром Люциусом

устраняется прибытием миссис Малапроп, и Лидия после забавной ссоры со своим возлюбленным, который разрушил ее надежды на романтическое бегство, в конце концов прощает его. Другая сюжетная линия, изящно переплетенная с первой, рассказывает о романе капризного и ревнивого Фолкленда с подругой Лидии Джулией Мелвилл.

### *Название пьесы*

Иронию Шеридан вложил даже в название «Соперников». Суть всего сюжета заключается в соперничестве различных персонажей за получение выгоды для себя. Хотя и случайный взгляд на заголовок придает ему комический оттенок, но, по сути, название пьесы чисто сатирическое. Мужчины в пьесе подозревают своих возлюбленных в наличии неизвестных любовников, а их возлюбленные, наоборот, находят удовольствие в том, чтобы окружить себя воюющими соперниками.

Часто предполагается, что под соперничеством Шеридан имел в виду псевдосоперничество капитана Джека Абсолюта и Беверлея. Капитану приходится принимать образ бедного прапорщика, чтобы угодить вкусу Лидии Лэнгвиш, девушки, готовой бросить свое состояние ради любви. Но ее тетя, Миссис Малапроп, играет роль стены между ними. Позже она с помощью сэра Энтони приводит его сына, капитана Абсолюта, в качестве жениха к Лидии – так и появляется соперник у Беверлея. Таким образом, в глазах Лидии он становится двумя разными соперниками. Он одновременно и обожаемый Беверли, и ненавистный капитан Абсолют.

Помимо Джека, за руку Лидии сражаются еще два соперника – Боб Акр и сэр Люциус О' Триггер. В конце пьесы они выходят на дуэли: Акр против Беверлея и сэр Люциус О' Триггер против капитана Абсолюта.

Акр (2-й соперник) – это тип богатого землевладельца, который пытается изображать из себя городского денди, меняя свою деревенскую одежду и прическу, изучая модные французские танцы. Он трус в душе и не готов драться на дуэли ради любимой Лидии, несмотря на то, что он сам, подстрекаемый вспыльчивым Люциусом, бросает вызов Беверлею.

3-й соперник – сэр Люциус О' Триггер, бедный ирландский баронет, которого Люси обманула, заставив поверить, что он переписывался с Лидией, а не с миссис Малапроп. Он хочет жениться на богатой наследнице ради улучшения своего финансового положения. В отличие от Акра, он не трус и готов рискнуть жизнью ради наживы.

Узел развязывается, когда Беверлей раскрывает свою личность. После этого ничего не остается, кроме как рассказать все Лидии. Так и заканчивается соперничество Беверлея и Джека.

Соперничество Боба с Капитаном Абсолютом заканчивается, как только Акр узнает настоящую личность Джека. Первый сразу пользуется возможностью отказаться от дуэли и забывает про Лидию. Конфликт Люциуса и Капитана Абсолюта решается, когда он обнаруживает свою ошибку, перепутав Делию с Лидией.

Кроме того, в голове Фолкленда тоже есть воображаемое соперничество. Из-за глупой ревности, он мучает Джулию. В конце концов он тоже избавляется от своих подозрений.

Пьеса заканчивается на счастливой ноте, как это свойственно всем комедиям нравов. В итоге можно сказать, что название пьесы не только подходит к содержанию, но и служит связующим звеном между тремя сюжетами.

### *Сатира и ирония в комедии*

«Соперники» Шеридана считаются антисентиментальной комедией, потому что она наполнена остроумием, смехом и вызывающими веселье сценами, в то время как сентиментальные комедии по-другому называются «слезными». Шеридан изображает сентиментальных персонажей и ситуации таким образом, чтобы они вызвали у зрителей смешанные чувства.

Автор начинает свою пьесу сразу с иронии по поводу сентиментализма, вводя героиню такого типа через диалог между Томасом и Фэгом. Они говорят о том, что Лидия настолько богата, что если бы захотела, то могла бы оплатить весь национальный долг так же легко, как Фэг может оплатить счет своей прачки, и при этом все же она настолько сентиментальна, что у нее странный вкус. Кроме того, девушка имеет принцип: замуж она готова выйти только за мужчину без большого капитала. И ради своих убеждений она готова даже пожертвовать своим собственным приданым. Этой женитьбой она хочет доказать, что любовь важнее денег. Ирония этой сцены в том, что ее возлюбленный на самом деле богатый капитан Джек Абсолют, который лишь притворяется бедным прапорщиком Беверлеем.

«A lady of a very singular taste: a lady who likes him [Beverley] better as a half-pay ensign than if she knew he was son and heir to Sir Anthony Absolute, a baronet of three thousand a year» [Sheridan, 1905: 6].

Другим примером иронии Шеридана может послужить разработка

плана Миссис Малапроп и Энтони Абсолюта женить ее племянницу и его сына. Это иронично во многих смыслах. Во-первых, старшие не понимают, что молодые люди уже влюблены. Во-вторых, когда отец говорит сыну, что выбрал для него невесту, Джек протестует, отказываясь от этого брака. Зритель же знает, что Энтони пытается женить его на женщине, с которой на самом деле у Джека есть любовная связь, но он считает, что его принуждают взять в жены нелюбимую.

Кроме вышесказанного, в пьесе присутствует драматическая ирония. Проявляется она в сцене с Люси, служанкой Миссис Малапроп. Эта девушка создает путаницу в сюжете, что тоже характерно для комедии нравов и антисентиментальной комедии. Люси передает письма Люциуса О'Триггера Миссис Малапроп. Ирония заключается в том, что Люциус думает, что переписывается с молодой привлекательной Лидией, а на самом деле – с ее тетюшкой. Более того, сама Малапроп уверена, что письма предназначены для нее.

Обвиненная в передаче писем между разными ухаживающими парами, Люси притворяется простодушной, ничего не понимающей девушкой, чтобы завоевать доверие и выпросить подарки и чаевые.

В «Соперниках» проявляется и ситуационная ирония – в проверке Фокленда. Мужчина сомневался в любви Джулии и поэтому придумывает план, чтобы проверить ее чувства. Сообщив девушке, что был сослан из страны, он предложил ей поехать с ним, на что она соглашается, пройдя эту проверку. Фокленд тут же рассказывает ей всю правду, однако Джулия, почувствовав себя использованной, разрывает их помолвку. Иронично, что план Фокленда подтвердить любовь Джулии к нему в конечном итоге приводит к обратным результатам и заставляет ее оттолкнуть его.

### *Проблематика института брака в комедии*

В «Соперниках» сюжет Абсолюта и Лидии сосредоточен на деньгах. Эта пьеса начинается с обсуждения материальной составляющей брака и заканчивается тем, что Абсолют и Лидия празднуют свою свадьбу, объединив свои состояния. Абсолют и его отец – аристократы с землями, а Лидия и ее тетя – наследники бизнесмена. Обнаруживается, что корреляция между различными классами в те годы имела большое значение.

В самом начале пьесы Томас, кучер сэра Энтони, спрашивает Фэга о возлюбленной Абсолюта – богата она или нет. Сам Абсолют известен

своим богатством, поэтому его слуги интересовались финансовым положением его будущей жены. Этот диалог показатель того, что на самом деле происходит в обществе, где богатые женщины нужны только богатым мужчинам, также он создает настроение всей пьесы с первого акта. Фэг уверяет Томаса в том, что она обеспеченная девушка.

Это служит отличным доказательством того, что деньги были доминирующей навязчивой идеей во времена Шеридана и являются одной из основных тем этой пьесы.

Разговор слуг наталкивает на мысль, что богатый капитан Абсолют не стал бы жениться на Лидии, будь она бедна. Именно из-за ее богатства Абсолют выдает себя за Беверлея. На самом деле смешно наблюдать, как из-за желаний Лидии иметь бедного любовника Абсолют притворяется бедным прапорщиком, стараясь соответствовать ее вкусу.

Такая ситуация нарочно создана Шериданом, чтобы высмеять нелепые страдания героев.

На эту ситуацию можно посмотреть с другой стороны. Возвращаясь к инфантильному поведению Лидии, можно предположить, что девушка хотела испытать тяготы жизни, незнакомые ей ранее. Лидия принадлежит к высокому социальному классу, и выход замуж за бедняка становится некой фантазией, с целью вкусить жизнь в бедности, испытать этот ранее недоступный для нее опыт.

Другим доказательством наличия брака по расчёту может служить отношение капитана Абсолюта к своей же свадьбе. Джек Абсолют – практичный человек, и, выдавая себя за прапорщика Беверлея, он не хотел бы лишиться богатого приданого, которое принесет ему брак с Лидией. На вопрос его друга Фэга, почему он просто не уговорит ее бежать с ним, Джек отвечает:

«What, and lose two-thirds of her fortune? You forget that, my friend. No, no, I could have brought her to that long ago» [Idem: 20–21].

Нельзя отрицать, что он действительно влюблен в Лидию, но его реалистические взгляды на жизнь и любовь контрастируют с сентиментально-наивными мечтами его возлюбленной. В то время, пока Лидия испытывает сильное желание сбежать со своим любовником, он пускает ей пыль в глаза, даже и не думая о побеге:

«...for though I am convinced my little Lydia would elope with me as Ensign Beverley, yet am I by no means certain that she would take me with the

impediment of our friends' consent, a regular humdrum wedding, and the revision of a good fortune on my side – no, no; I must prepare her gradually for the discovery, and make myself necessary to her...» [Idem: 21].

Джек не может ни сказать ей прямо о своем нежелании бежать, ни исполнить ее мечту, потому что иначе он потеряет и девушку, и свое состояние, а ни того, ни другого он лишаться не хочет.

Мисс Малапроп рассматривает брак как некую сделку, а не партнерский союз двух влюбленных людей. Ее отношение к свадьбе Лидии и Беверлея – резко отрицательное. Она отказывается отдавать свою состоятельную племянницу за нищего прапорщика, мечтая выдать ее замуж за богатого мужчину, не заботясь о чувствах Лидии. Такую яркую позицию миссис Малапроп можно проследить в эпизоде, в котором сэр Энтони навещает ее. Женщина жалуется на решение Лидии выйти замуж только за Беверлея, хотя он и беден. Она с иронией указывает на Лидию и говорит:

«There, Sir Anthony, there sits the deliberate simpleton who wants to disgrace her family, and lavish herself on a fellow not worth a shilling» [Idem: 13].

На самом же деле этот разговор идет о том, что Лидия опозорит семью, выйдя замуж за человека низшего класса. И финансовое состояние – единственное, что замечает миссис Малапроп в мужчине, игнорируя все остальные положительные качества человека, с которым намерена обручиться племянница.

В пьесе богачи живут в замкнутом круге, войти в который можно только через высокий статус и большое состояние. Если человек из этого круга имеет намерение спуститься на «ступень ниже», выйдя замуж за бедняка из низшего класса, он и вся его семья будут опозорены. Именно поэтому миссис Малапроп заставляет Лидию соблюдать традиции этого общества, боясь быть униженной в его глазах.

Кроме того, миссис Малапроп не просто хочет выдать замуж племянницу за состоятельного мужчину, она хочет выдать ее за *самого* состоятельного. Такие ее намерения прослеживаются в сцене, когда миссис Малапроп отказывает Акру отдать руку Лидии, хотя он и является почтенным девонширским эсквайром. Причиной отказа послужила перспектива выдать Лидию замуж более выгодно за армейского капитана и наследника богатого отца-баронета.

И наконец, персонаж, известный своим реалистичным подходом к



жизни и трезвостью личности, один из немногих персонажей пьесы, который по-настоящему был влюблен, – Джулия. Даже она, узнав про намерение Лидии выйти замуж за бедного прапорщика, с удивлением говорит, что, несмотря на то, что он благородный и любящий человек, Лидии стоит подумать, ведь он простой прапорщик, а у нее тридцать тысяч фунтов.

Эта сцена показывает, что даже такой искренний персонаж, как Джулия, задумывается о материальной составляющей брака, несмотря на то, что сама состоит в отношениях с Фолклендом по любви.

Все вышеприведенные примеры доказывают наличие такого мотива антисентиментальной комедии, как брак по расчёту.

Однако, кроме брака по расчету, в пьесе присутствует и брак по любви.

Несмотря на то, что Шеридан был приверженцем антисентиментализма, он внес в «Соперников» действительно сентиментальный элемент, который можно проследить в отношениях Джулии и Фолкленда. Сюжетные вставки с этой парой в какой-то мере сохраняют общепринятую схему сентиментальной драмы.

Хотя Фолкленд и юмористический персонаж, а его ревность доведена до комического преувеличения, в некоторых его речах можно услышать отголоски сентиментальности без насмешки.

Он полон сомнений в искренности своей возлюбленной, и поэтому Джулии приходится расстаться с ним: со слезами на глазах она убегает, неспособная вынести переизбыток его любви.

Обе встречи любовников заканчиваются абсурдом. Во время первой, Фокленд обвиняет возлюбленную в том, что она веселилась в его отсутствие, пока он тяжело переживал их разлуку. Он ожидал от нее того же, не беря в расчёт, что до этого он рассказывал своим друзьям, как бы он хотел, чтобы она была счастлива и в его отсутствие. В конце же сцены Фолкленд становится холоден к ней и притворяется, что ему безразличны её слёзы, одновременно вслушиваясь в её шаги за дверью и называя себя «животным» за то, что поступил с ней подобным образом. Это делает его персонажа еще более комичным. На вторую встречу Фокленд заманивает Джулию обманом, уверяя, что он вынужден покинуть Англию и проститься с ней навсегда. На самом деле он солгал ей, чтобы испытать ее любовь, и Джулия проходит эту проверку, искренне признаваясь в своих чувствах к нему.

Рассмотрение этих сентиментальных сцен ясно показывает, что истинное намерение Шеридана состояло в том, чтобы раскритиковать сентиментальную комедию того времени с помощью высмеивания сентиментальной ревности мужчины к мнимым любовникам его возлюбленной. На истинный характер Фолкленда нам указывает описание его Абсолютом как «the most teasing, captious, incorrigible lover», который носит с собой «a confounded farrago of doubts, fears, hopes, wishes, and all the flimsy furniture of a country miss's brain» [Idem: 21].

Тем не менее, хотя их отношения и выглядят карикатурно, являясь пародией на сентиментальность, нельзя отрицать, что Фолкленд и Джулия делят искреннюю эмоциональную связь, построенную не на деловом интересе, а на любви.

### *Языковое выражение остроумия в комедии*

Вопреки тому, что «Соперники» являются комедией, наполненной персонажами, которые призваны развлекать зрителя, Джек Абсолют – единственный, кто создает юмор нарочно, с помощью своих реплик, которые он имеет на все случаи жизни, а не случайно, благодаря абсурдным поступкам, как это делают остальные персонажи. Смеясь над нелепостью или жалостью Акра и Фолклэнда, он никогда не бывает злым или мстительным. Наоборот, его веселый характер притягивает.

Когда Фолклэнд находится в эмоциональном напряжении, Джек все равно подшучивает над ним. В ответ на его жалобу о том, что Джулия чувствует себя прекрасно без него, Джек с сарказмом отвечает:

«O, it was very unkind of her to be well in your absence, to be sure!» [Idem: 24].

Иногда Джек использует свой сарказм с целью манипуляции. В третьем акте пьесы отец во второй раз приходит к сыну, чтобы принудить его жениться на нелюбимой из-за ее капитала. К тому моменту Джек уже знал правду о том, что эта девушка и есть его возлюбленная, с которой он тайно переписывается и собирается бежать. Вместо того, чтобы прямо сказать отцу, сын приходит к нему с покаянием. Это также создает комический эффект.

Джек, приняв покаянный вид, выходит вперед со словами: «Sir, you see a penitent before you».

Сэр Энтони не верит ему и тогда сын добавляет: «I have been revolving,

and reflecting, and considering on your past goodness, and kindness, and condescension to me» [Idem: 39].

Эта сцена должна вызвать у читателя смех, а не сочувствие, несмотря на то, что отдельные реплики могут показаться трогательными, они на самом деле являются фарсом.

Есть и другая сцена, обличающая угодничество Джека. Благодаря своему тонкому сарказму, он располагает к себе Миссис Малапроп, тетю возлюбленной. Это женщина не способна распознать его манипуляции, и Джек пользуется этим, откровенно льстя ей:

«Permit me to say, Madam, that as I never yet have had the pleasure of seeing Miss Languish, my principal inducement in this affair at present is the honour of being allied to Mrs. Malaprop; of whose intellectual accomplishments, elegant manners, and unaffected learning, no tongue is silent» [Idem: 46–47].

### ***Школа злословия***

«Школа злословия» (The School for Scandal) – комедия Шеридана. В этой известнейшей пьесе автор противопоставляет двух братьев – Джозефа Серфейса, набожного лицемера, и Чарльза, добродушного и беспечного мота. Чарльз влюблен в Марию, подопечную сэра Питера Тизла, и та отвечает ему взаимностью. Джозеф ухаживает за этой же девушкой ради ее приданого и одновременно оказывает знаки внимания леди Тизл. Сэр Питер, немолодой человек, связавший себя супружескими узами с юной женой полгода назад, чувствует себя несчастным из-за ее легкомыслия и нравов фешенебельного общества, в котором она вращается. Его члены – сплетники сэр Бенджамин Бэкбайл, Крэбтри, леди Снизуэлл и миссис Кэндор.

Сэр Оливер Серфейс, богатый дядюшка Джозефа и Чарльза, неожиданно возвращается из Индии и решает испытать племянников, прежде чем открыть себя. Он навещает Чарльза под видом ростовщика мистера Премиума, и Чарльз охотно продаёт тому семейные портреты, не пожелав, однако, расстаться с портретом самого сэра Оливера, чем, не ведая того, покорила старика.

Тем временем Джозефу наносит визит леди Тизл, и он пытается соблазнить её. Внезапное появление сэра Питера вынуждает леди Тизл скрыться за ширму. Приход Чарльза заставляет спрятаться самого сэра Питера. Состоявшийся между Чарльзом и Джозефом разговор убеждает сэра Питера в беспочвенности его подозрений в отношении Чарльза. Когда же

Чарльз роняет ширму на пол, то обнаруживает за ней леди Тизл. Затем появляется сэр Оливер под видом нуждающегося родственника, моля о помощи. Джозеф отказывает ему, сославшись на скопидомство дяди, сэра Оливера, и полностью себя разоблачает.

В конце концов Чарльз соединяется с Марией, а сэр Питер с леди Тизл.

### *Основные темы в пьесе*

#### *1 Сплетни*

Сплетни, возможно, являются одной из центральных тем пьесы «The School for Scandal». Сплетни или слухи могут быть правдивыми или ложными; они распространяются как через неофициальные каналы (устно), так и через официальные (газеты). Поскольку устные слухи распространяются быстрее, большинство сплетен в пьесе передаётся через этот канал, но из бесед между персонажами ясно, что распускание слухов через газеты – распространённый способ передачи информации на широкую аудиторию, что придает ей видимую достоверность.

Главный слух в пьесе – это то, что Чарльз и Леди Тизл встречаются (целенаправленно распространяется леди Снiruэлл, Джозефом и Снейком), но также возникают и распространяются другие слухи, такие как долг Чарльза, роман Джозефа с леди Тизл и травма сэра Питера в дуэли.

#### *2 Брак*

Брак – ещё одна ключевая тема пьесы. Она в основном исследуется через проблемный брак сэра Питера и Леди Тизл. Супруги отличаются возрастом, происхождением и, кажется, взглядами на то, как следует вести себя представителям высшего класса. Леди Тизл считает, что ей необходимо сохранять свою популярность, тратя деньги на моду и участвуя в сплетнях и осуждениях. Сэр Питер, напротив, предпочёл бы жить более просто и, по-видимому, не ожидал такого поведения от своей жены. Это говорит о том, как развивались их отношения, и о том, как в целом вели себя мужья и жены во времена Шеридана. Хотя пара иногда пытается быть дружелюбной, давление, которое Леди Тизл чувствует от общества, особенно как человек вне своего круга, наносит ущерб их браку.

Интересно, что Шеридан не считает, что роман на стороне обязательно означает конец отношений: хотя постоянные ссоры в первой части пьесы заставляют пару задуматься о расставании и, возможно, побуждают Леди Тизл к роману, признание об этом сэру Питеру даёт ему надежду и

уверенность в том, что его отношения с женой могут укрепиться из-за её раскаяния.

### *3 Гендер*

Гендер является важной темой в «The School for Scandal», особенно при взаимодействии с другими темами пьесы, такими как сплетни, брак и семья. Женщины из высшего класса XVIII века в Англии обычно считались менее значимыми, чем мужчины, и рассматривались как объекты. В этой пьесе они играют две основные роли: дочери и объекты влюбленности. Леди Тизл даже непосредственно комментирует эти две опции, доступные женщинам.

Фактически сэръ Питер показан как человек с незначительным влиянием как на жену, так и на усыновленную дочь Марию, которая продолжает испытывать страсть к Чарльзу и отказываться от любви Джозефа, несмотря на желания приемного отца.

Гендерная проблематика также важна для темы сплетен, потому что большая часть сплетен, особенно те, что более тривиальны, сосредоточены на женщинах. Например, в одном длительном разговоре группа сплетников обсуждает использование макияжа несколькими женщинами, которые косвенно показаны в пьесе. В другом случае мужчины в доме Чарльза поют песню о разных типах женщин, комментируя конкретные аспекты их внешности и характеров.

### *4 Семья*

Моральность в пьесе «The School for Scandal» основана на том, как вы относитесь к вашей семье. Эта тема проявляется через сравнение Чарльза и Джозефа Серфейса, братьев, которые оба стремятся к наследству от своего богатого дяди Сэра Оливера Серфейса. Сэр Оливер предстает перед каждым из них в маске. Он посещает Чарльза, выдавая себя за мистера Премиума, заимодавца, и поражается, когда Чарльз соглашается продать коллекцию портретов своей семьи. Этот поступок демонстрирует его пренебрежение и неуважение к семье и родословной. Однако он отказывается продавать портрет Сэра Оливера, и Сэр Оливер полностью прощает его.

Сэр Оливер обращается к Джозефу, который в целом считается более моральным и порядочным братом, выдавая себя за мистера Стэнли, обездоленного члена семьи. Показано, что Джозеф лжет и не помогает мистеру Стэнли, хотя Сэр Оливер знает, что у него есть деньги для этого.

Напротив, Чарльз, погрязший в долгах и имеющий репутацию эгоиста, находит возможность отправить 100 фунтов стерлингов мистеру Стэнли. Взвесив все обстоятельства, Сэр Оливер решает, что именно Чарльз будет его наследником. Это показывает, что Сэр Оливер расценивает преданность и готовность поддержать свою семью в качестве наиболее значимых черт в человеке. Можно предположить, что Шеридан хотел пропагандировать именно эти ценности, даже в тех случаях, когда они вступают в конфликт с принятыми нормами общественной морали.

### *5 Политика*

Сатиры, подобные «The School for Scandal», носят политический характер. В то время как фарсы просто пародируют аспекты общества через преувеличение, юмор и иронию, сатиры передают определенное сообщение об аспекте общества, который, по мнению автора, нуждается в изменениях или большем внимании и понимании. В этой пьесе тема политики переплетается с более общей темой сплетен или скандалов. Отсутствие законов, защищающих от ложных слухов или клеветы, как показывает Шеридан, может разрушить репутацию людей и вызвать беспорядок в обществе в целом. Шеридан поднимает этот вопрос через персонажа по имени Сэр Питер, особенно в его диалоге с леди Снисуэлл. Сэр Питер считает, что наказание должно быть предусмотрено как для первоначальных создателей слухов, так и для тех, кто их распространяет, что сделало бы многие ситуации, провоцирующие конфликты в пьесе, противозаконными.

### *6 Внешность*

Внешность имела большое значение в высшем свете Англии XVIII века. Это особенно важно в данной пьесе, поскольку она является комедией нравов, то есть фокусируется на обычаях высшего класса. Кроме того, драма как жанр уделяет внимание физическому внешнему облику больше, чем жанры, основанные исключительно на тексте. Физический облик в «The School for Scandal» пересекается с темой гендера, поскольку физический внешний облик женщин чаще обсуждается из-за их низшего статуса в обществе. Например, в пьесе присутствует полный сплетен длинный разговор о привычках нанесения макияжа некоторых женщин, которые не появляются на сцене в пьесе (одна женщина критикуется за использование макияжа на лице, но не смешивание его с шеей, что создает эффект старой статуи, у которой отреставрирована голова по отношению к телу). В другой сцене группа мужчин в доме Чарльза поет песню о разных типах женщин,

сосредотачиваясь на их различных физических особенностях, таких как светлый или темный цвет кожи, наличие или отсутствие ямочек на щеках.

### *7 Деньги*

Пьеса как комедия нравов фокусируется на жизни и недостатках людей высшего класса, поэтому неудивительно, что деньги или богатство являются сильной темой в ней. Один из основных вопросов в пьесе: кого персонажам и аудитории считать более моральным – Чарльза или Джозефа?

Джозеф показан мудрым и приличным, но скупым на деньги, в то время как Чарльз, будучи любителем веселья, тратится до долгов, но готов помочь бедному родственнику, ценя семью выше собственного богатства. Деньги также являются основной проблемой, разделяющей брак сэра Питера и леди Тизл, поскольку она тратит больше, чем он одобряет. Она делает это, чтобы оставаться в моде и находиться в хороших отношениях с высшим обществом.

Шеридан таким образом показывает, как деньги играли важную роль в социальном статусе, часто приводя к межличностным конфликтам.

### **Вопросы и задания**

*1 Почему Лидия в «Соперниках» хочет выйти замуж за бедного человека?*

*2 Как персонаж Люси вписывается в основной конфликт пьесы «Соперники»?*

*3 Как план Фолкленда в «Соперниках» оборачивается против него?*

*4 В чём значение эпилога пьесы «Соперники»?*

*5 Сравните персонажей Чарльза Серфейса и Джозефа Серфейса в «Школе злословия». Вы считаете, что сэр Оливер прав, утверждая, что Чарльз достоин наследства?*

*6 Какую роль играют имена в понимании читателем или зрителем пьесы «Школа злословия»? Выберите одно или два имени и приведите конкретные примеры их использования.*

*7 В пьесе «Школа злословия» открытие правды и развеивание слухов приводят к положительным или отрицательным последствиям? Какую мораль, по Вашему мнению, Шеридан хочет донести о значимости правды?*

*8 Каким образом Шеридан использует драматическую иронию в пьесе «Школа злословия»? Какое воздействие это оказывает на зрителей?*

*9 Какой могла бы быть современная комедия нравов?*

***Темы рефератов и докладов***

- 1 Дуэльный кодекс во времена Шеридана.*
- 2 Лицемерие и деньги в «Школе злословия» Шеридана.*
- 3 Сатира в пьесе Шеридана «Школа злословия».*
- 4 Природа человека в пьесах Шеридана и трактатах Э. Бёрка.*

***Рекомендуемая литература:***

- 1 Шервин О. Шеридан / О. Шервин. – Москва, 1978.*



## ТЕМА 9. ЗНАЧЕНИЕ ФОНОВЫХ ИСТОРИЧЕСКИХ ЗНАНИЙ ДЛЯ АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Результат творчества любого значительного автора, жившего в далёкие от нас времена, довольно трудно оценить в полной мере, не обладая определённым набором знаний. Он не должен ограничиваться представлением о словаре анализируемого писателя. Необходимо быть знакомым с обычаями, политическими, религиозными и моральными установками, доминировавшими в эпоху, к которой относится исследуемое сочинение. «Правильность *восприятия текста* обеспечивается не только языковыми и графическими единицами и средствами, – пишет Н. С. Валгина, – но и общим фоном знаний, по-другому, "коммуникативным фоном", на котором осуществляется текстообразование и его декодирование, поэтому восприятие связано с *пресуппозицией*» [Валгина, 2003: 9].

В современной теории текста пресуппозиция рассматривается как компонент смысла текста, который не выражен словесно, это предварительное знание, дающее возможность адекватно воспринять текст. Его называют также фоновым знанием. Пресуппозиция может возникнуть при чтении предшествующего текста или оказаться вовсе за пределами текста.

Без такой информации в большинстве случаев оказывается невозможным уловить подлинную авторскую интенцию. Многие места в тексте могут показаться неясными и безжизненными, в то время как для публики, современной сочинителю, они имели чёткий смысл и оживляли всё произведение. Возможен ещё более худший вариант развития событий, когда принятая в наше время точка зрения на предмет берётся за стандарт интерпретации и идеи насильно «втискиваются» в авторские предложения, что ведёт к ложным умозаключениям.

Даже обладающий опытом аналитического чтения человек периодически поддаётся искушению навязать сочинителям прошлых веков злободневные взгляды. Для рядового же читателя возможность воспринять авторские суждения в их первоначальной чистоте уменьшается с каждым десятилетием, всё более отделяющим его от момента написания произведения.

Особую трудность представляет анализ драматических произведений, само призвание которых быть зеркалом своей эпохи. Конечно, если драматург претендует на то, чтобы его сочинения жили в веках, ему следует иметь дело с сущностями и понятиями, которые превосходят по масштабу

сиюминутные интересы публики. Однако верно и то, что многие (в их числе величайшие) авторы драм говорят с нами на так называемые «вечные» темы в антураже своего времени.

Распознать скрытую под множеством конкретно-исторических деталей «вечную» проблематику подчас бывает очень нелегко. К примеру, некий мотив, носивший во время создания пьесы типологический характер, впоследствии становится гротескным, слабым и в конце концов совсем утрачивает художественное значение. Это, в свою очередь, делает основанное на этом мотиве драматическое действие неубедительным и малопонятным (слабомотивированным). Нагрузка по созданию драматического эффекта целиком ложится на актёров, однако далеко не каждый актёр способен её вынести. Как результат – пьеса, в своё время пользовавшаяся необычайным успехом, у теперешней публики терпит крах. То же касается и речи действующих лиц. Допустим, сравнения, приходившиеся, по мнению современников автора, весьма «к месту», последующим поколениям могут показаться бессмысленными и смешными.

Незнание идей, занимавших умы прошлых поколений, равно как действий и обрядов, наполнявших их ежедневный быт, может привести интерпретатора в тупик.

Рассмотрим подобную ситуацию на примере романтической драмы Филипа Мэссинджера «Фрейлина» («The Maid of Honour», 1623). Героиня пьесы Камиола обручена клятвой с Бертольдо, единокровным братом короля Сицилии Роберто. Узнав о том, что Бертольдо собирается жениться на герцогине Сиенской, Камиола решает удалиться от мира и постричься в монахини. Но перед этим, не сообщив о своих намерениях никому, кроме исповедника, она устраивает весьма драматичную сцену с целью наказать лживого жениха. В присутствии короля и всего двора Камиола предьявляет договор о помолвке, провозглашает Бертольдо своим мужем и требует от Роберто справедливого решения:

Cam. [...] Since you are a judge,  
As a delinquent look on him, and not  
As on a brother: Justice painted blind,  
Infers her ministers are obliged to hear  
The cause, and truth, the judge, determine of it;  
And not sway'd or by favour or affection,  
By a false gloss, or wrested comment, alter  
The true intent and letter of the law [Massinger, 1813: 99].

Современному читателю в большинстве случаев непонятно, на каком

основании претензии Камиолы принимаются королём как юридически правомерные? Тем более, что почти сразу же после своего монолога она открыто признаёт, что сама не собирается выполнять обязательства по соглашению о помолвке и делает выбор в пользу монастырского пострига!

Дело в том, что во времена Мэссинджера однажды заключённая помолвка имела для участвующих сторон серьёзные юридические последствия и накладывала правовые обязательства по заключению брака. Основанием для расторжения договора об обручении могла служить лишь внезапно открывшаяся родственная связь между женихом и невестой, либо (что имеет значение для понимания действий Камиолы) вступление в религиозный орден. Камиола сначала отстаивает свою честь и утверждает своё право, а затем проявляет редкостное, на грани самопожертвования милосердие. Уходя в монахини, она единственно возможным способом дарует Бертольдо свободу. Героиня драмы действует благородно, как и подобает её сословию, а в названии пьесы открывается второй смысл:

Rob. She well deserves

Her name, the Maid of Honour! May she stand,

To all posterity, a fair example

For noble maids to imitate! [Ibid: 107].

Разумеется, затруднения при анализе текста могут носить и более узкий, к примеру, лингвистический характер: незнание точных значений слова в среднеанглийский период. К таким проблемам хороший студент обычно готов и путём приложения небольших усилий (поиск в специализированных словарях, консультации с преподавателями) может их быстро решить. Другое дело трудности, вызванные нехваткой фоновых знаний. Зачастую студент даже не в состоянии определить, по какой причине звенья анализа не образуют у него стройную интерпретационную цепочку. Для качественного прочтения художественного текста почти всегда требуется подключение фоновых знаний по истории, искусству, юриспруденции, и чем далее текст отстоит от нас во времени, тем более специфичный характер эти знания носят.

Филологический анализ текста, таким образом, может оказаться нелёгким делом. Однако старания прилежного читателя будут вознаграждены. Однажды аналитически прочитанные Чосер (Chaucer, ?1340–1400), Шекспир, Мильтон (Milton, 1608–1674) зададут самые высокие стандарты для последующего чтения, а каждая обнаруженная и прослеженная до своего источника аллюзия скажет об авторе произведения не меньше, чем сухие строки биографии.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- 1 Аникст А. Послесловие к «Гамлету» / А. Аникст // Шекспир У. Полное собрание соч. в 8 т. Т. 6 / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. – Москва : Искусство, 1960. – С. 571–627.
- 2 Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1975. – 504 с.
- 3 Библия / Юбилейное изд-е, посв. 1000-летию Крещения Руси. – Москва : Изд-е Московской Патриархии, 1988. – 1376 с.
- 4 Бонд Э. Лир / Э. Бонд // Волга. – 1998. – № 1. – С. 95–150.
- 5 Бронте Ш. Джейн Эйр / Ш. Бронте. – Москва : Внешнеберика, 1992. – 510 с.
- 6 Валгина Н. С. Теория текста / Н. С. Валгина. – Москва : Логос, 2003. – 173 с.
- 7 Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Москва : INTRADA, 1999. – 413 с.
- 8 Гомер. Илиада / Гомер. – Москва : Художественная литература, 1978.
- 9 Дефо Д. Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо / Д. Дефо // Библиотека приключений в 20 т. Т. 1. – Москва : Металлургия, 1982. – 328 с. : с ил.
- 10 Елина Н. О фольклорной традиции в драматургии Шекспира / Н. Елина // Шекспировские чтения 1977. – Москва : Наука, 1980. – С. 5–50.
- 11 Кутзее Дж. М. Мистер Фо, или Любовь и смерть Робинзона Крузо / Дж. М. Кутзее. – Москва : Эксмо ; Санкт-Петербург : Домино, 2012. – 208 с.
- 12 Милтон Дж. Потерянный рай. Возвращенный рай. Другие поэтические произведения / Дж. Милтон. – Москва : Наука, 2006. – 860 с.
- 13 Мор Т. Утопия / Т. Мор. – Москва – Ленинград : Academia, 1935. – 240 с.
- 14 Оден У. Х. Лекции о Шекспире / У. Х. Оден. – Москва : Изд-во Ольги Морозовой, 2008.
- 15 Плутарх. Сравнительные жизнеописания / Плутарх. – Москва : Эксмо ; Санкт-Петербург : Мидгард, 2007. – 1504 с.
- 16 Рис Дж. Антуанетта // Рис Дж., Куксон К. Антуанетта. Круглая башня. – Москва : ННН, 1996. – С. 5–152.

17 Смирнов А. Примечания к тексту «Гамлета» / А. Смирнов // Шекспир У. Полное собрание соч. в 8 т. Т. 6 / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. – Москва : Искусство, 1960. – С.627–633.

18 Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы / Т. Стоппард. – Москва : Иностранка, 2006. – С. 5–134.

19 Шекспир У. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 1 / У. Шекспир ; под ред. С. А. Венгерова. – Санкт-Петербург : Изд-во Брокгауз-Ефрона, 1902–1905.

20 Шекспир У. Полное собрание соч. в 8 т. Т. 1 / У. Шекспир ; под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. – Москва : Искусство, 1957. – 614 с.

21 Шекспир У. Полное собрание соч. в 8 т. Т. 6 / У. Шекспир ; под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. – Москва : Искусство, 1960. – 686 с.

22 Anonymous. The True Chronicle History of King Leir // Lee, S. (Ed.) The chronicle history of King Leir: the original of Shakespeare's «King Lear». – London : Chatto & Windus, MCMIX. – P. 1–107.

23 Aubrey J. Brief Lives / J. Aubrey. – Oxford : Clarendon Press, 1898. – V. II (I–Y). – 402 p.

24 The Awntyrs off Arthur // [www.lib.rochester.edu/camelot/teams/awnfrm.htm](http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/awnfrm.htm)

25 Bleuler E. Textbook of Psychiatry / E. Bleuler. – New York : Macmillan, 1934. – 635 p.

26 Bradley A. C. Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth / A. C. Bradley. – London : Macmillan & Co, 1908. – 498 p.

27 Bullinger H. The Decades: The 4 th Decade / H. Bullinger. – Cambridge: University Press, M.DCCC.LI.

28 Clarke M. C. The Girlhood of Shakespeare's Heroines / M. C. Clarke. – New York : G.P. Putnam's Sons, 1878. – 473 p.

29 Coetzee J. M. Foe / J. Coetzee. – L. : Penguin Books, 2010. – 157 p.

30 Cranmer T. The Remains: in four vol / T. Cranmer. – Oxford: University Press, MDCCCXXXIII. V. IV.

31 Defoe D. Robinson Crusoe / D. Defoe. – New York : Cosmopolitan Book Corporation, MCMXX. – 368 p.

32 Defoe D. A Tour Through the Whole Island of Great Britain: in 2 vol / D. Defoe. – London : Dent; New York : Dutton, 1962. – V. I. – 376 p.

- 33 A Dictionary for Believers and Nonbelievers. – Moscow : Progress, 1989. – 622 p.
- 34 Eliot T.S. The Sacred Wood / T. S. Eliot. – New York : Alfred A. Knopf, 1921. – 155 p.
- 35 Erikson P. Patriarchal Structures in Shakespeare's Drama / P. Erikson. – Berkeley : University of California Press, 1985. – 209 p.
- 36 Fielding H. The history of Tom Jones : a foundling / H. Fielding. – London : Collins, 1955. – 798 p.
- 37 Fielding H. The Journal of a Voyage to Lisbon / H. Fielding. – London : Millar, 1755. – 245 p.
- 38 Girdaldi G. B. Orbecche // <http://dante.di.unipi.it/ricerca/html/Orbecche.html>
- 39 Greene R. Groats-worth of Wit / R. Greene. – London: by Iohn Hauiland, 1629. – 60 p.
- 40 Hazlitt W. Characters of Shakespeare's Plays / W. Hazlitt. – London : J. M. Dent & Sons, Ltd. ; New York : E. P. Dutton & Co., 1921. – 275 p.
- 41 Houston P. Cowboys are my weakness: stories / P. Houston. – New York : Washington Square Press, 1992. – 171 p.
- 42 James Rx. Daemonologie // [www.watch.pair.com/daemon.htm](http://www.watch.pair.com/daemon.htm)
- 43 Johnson S. Lives of the English Poets / S. Johnson. – New York : Octagon, 1967. – V. III.
- 44 Kennedy Ch. W. Early English Christian poetry / Ch. W. Kennedy. – New York : Oxford University Press, 1963. – XII, 292 p.
- 45 Kettle A. An Introduction to the English Novel / A. Kettle. – New York : Harper & Brothers, 1960. – V. I: Defoe to George Eliot. – 206 p.
- 46 Knights L.C. How many children had Lady Macbeth? / L. C. Knights // Knights L.C. Explorations. – New York : George W. Stewart, Inc., 1947. – P. 15–54.
- 47 Lamb Ch., Lamb M. Tales from Shakespeare / Ch, Lamb, M. Lamb. – Philadelphia : David McKay.  
Company Publishers, 1922. – 377 p.
- 49 Lavater L. De spectris, lemuriibus et magnis...: liber unus / L. Lavater. – ..., 1659.
- 50 Lessing G. E. Hamburgische Dramaturgie / G. E. Lessing. – Leipzig : Goschen'sche Verlagshandlung, 1856.

51 Massinger P. *The Works: in four vol* / P. Massinger. – London : W. Bulmer & Co., 1813. – V. III.

52 McLuskie K. *The patriarchal bard: feminist criticism and Shakespeare: King Lear and Measure for Measure* / K. McLuskie // Dollymore J., Sinfield. A. (Ed.) *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism* / J. Dollymore, A. Sinfield. – Manchester : Manchester University Press, 1994. – P. 88–108.

53 Novy M. (Ed.) *Women's Re-Visions of Shakespeare* / M. Novy. – Urbana : University of Illinois Press, 1990. – 260 p.

54 Novy M. (Ed.) *Cross-Cultural Performances: Differences in Women's Re-Visions of Shakespeare* / M. Novy. – Urbana University of Illinois Press, 1993. – 274 p.

55 Oates J. C. «Is This the Promised End?» : *The Tragedy of King Lear* // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* / J. C. Oates. – Autumn, 1974. – V. XXXIII, No. 1. – P. 19–32.

56 Phin J. *The Shakespeare Cyclopaedia and New Glossary* / J. Phin. London : Paul, Trench, Truebner & Co, 1902. – 428 p.

57 *Ratseis ghost : or The second part of his madde prankes and robberies.* – Manchester: University Press, 1932.

58 Rozett M. T. *Talking Back to Shakespeare* / M. T. Rozett. – Newark : University of Delaware Press, 1994. – 215 p.

59 Scot R. *Difcovery of VVitchcraft* / R. Scot. – by R.C., 1651.

60 Segar. *The Tragicall Life and Death of King Richard the Third [Text]* // *Mirror for Magistrates: in 5 parts* / Ed. by Joseph Haslewood. – Lodon: Lackington, Allen & Co, 1815. – V. III, pts. 4–5. – P. 785–811.

61 Shakespeare W. *The Complete Dramatic and Poetic Works* / W. Shakespeare; Ed. from the text of the early quartos and the first folio by W. A. Neilson. – Boston & NY: Houghton Mifflin Company; Cambridge: The Riverside Press, 1906.

62 Sheridan R.B. *The Rivals* / R. B. Sheridan. – New York: Dutton & Co. ; London: Heinemann, 1905. – 102 p.

63 Sheridan R.B. *Select Parliamentary Speeches* / R. B. Sheridan. – Paris : Baudry, 1828. – 285 p.

64 Sidney P. *The Countess of Pembroke's Arcadia* / P. Sidney. – London : George Routledge & Sons, Ltd; New York : E.P. Dutton & Co., 1907. – 678 p.

65 Smiley J. *A Thousand Acres* / J. Smiley. – New York : Fawcett Columbine, 1992. – 371 p.

- 66 Spalding T.A. *Elizabethan Demonology* / T. A. Spalding. – London : Chatto & Windus, 1880.
- 67 Symonds J. A. *Shakspeare's Predecessors in the English Drama* / J. A. Symonds. – London: Smith, Elder & Co; New York : Charles Scribner's Sons, 1900.
- 68 Tate N. *The History of King Lear // Shakespeare adaptations* / N. Tate. – London : Jonathan Cape, MCMXXII. – P. 177–254.
- 69 Trevelyan G.M. *Illustrated English social history* / G, M. Trevelyan. – London, New York, Toronto: Longmans, Green & Co., 1957. – V. III – 209 p.
- 70 *The True Tragedy of Richard the Third* [a repr. of the 1594 ed.]. – London ; F. Shoberl, 1844.
- 71 Warner M. *Indigo* / M. Warner. – New York : Simon & Schuster, 1992. – 384 p.
- 72 Wilson J. D. *The Fortunes of Falstaff* / J. D. Wilson. – Cambridge : Cambridge University Press, 1979. – 152 p.
- 73 Wilson J. D. *What Happens in Hamlet* / J. D. Wilson. – Cambridge : Cambridge University Press, 1959. – 357 p.



Учебное издание

Дмитрий Валерьевич Портнягин

Английская литература VII–XVIII веков:  
избранные произведения

Учебное пособие

Редактор О. Г. Алексеева

---

Подписано в печать 15.07.2024	Формат 60x84 1/16	Бумага 80 гр./м <sup>2</sup>
Печать цифровая	Усл. печ. л. 7,5	Уч.-изд. л. 7,5
Заказ 29	Тираж 100	

---

Библиотечно-издательский центр КГУ.  
640020, г. Курган, ул. Советская, 63/4.  
Курганский государственный университет.